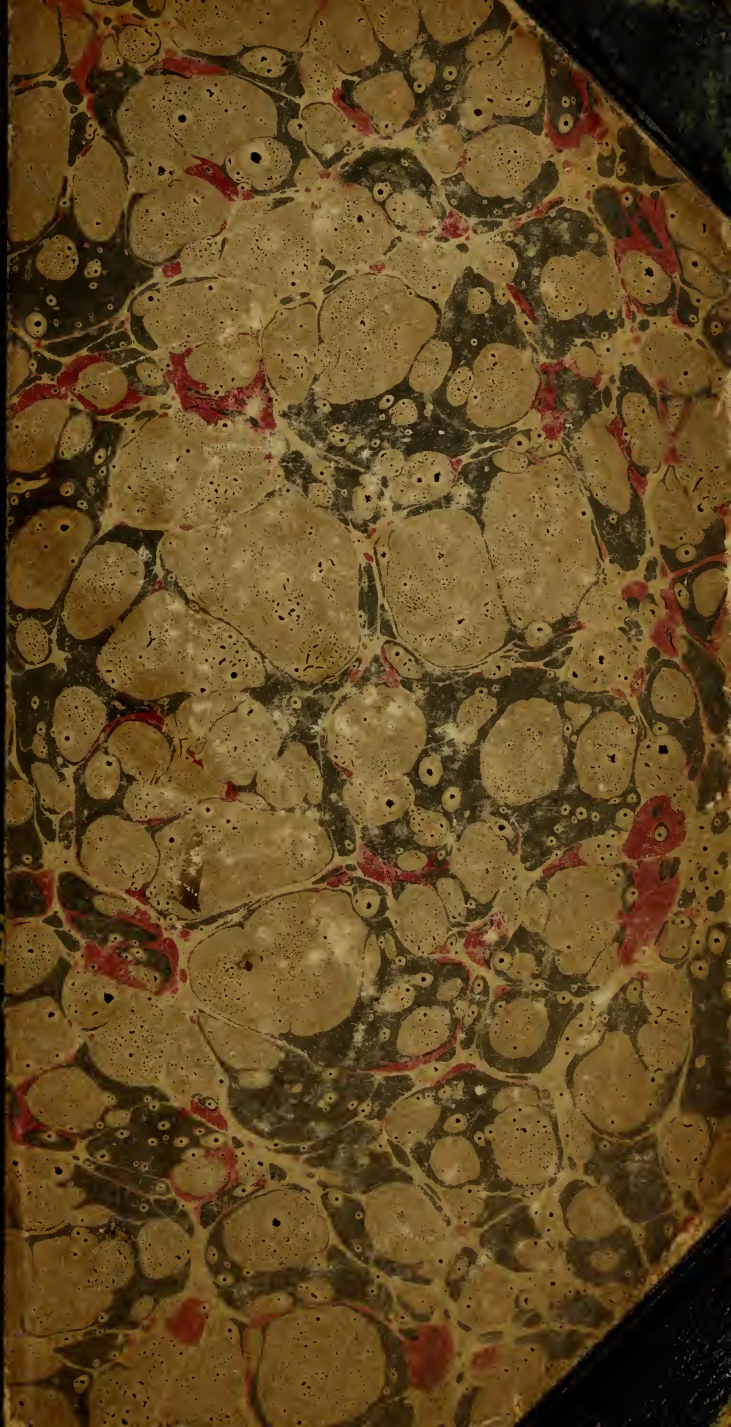


c N

d1.50

67

BIBLIOTHÈQUE

DES MERVEILLES

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE M. ÉDOUARD CHARTON

L'ORFÉVRERIE

PARIS. — TYPOGRAPHIE LAHURE
Rue de Fleurus, 9

BIBLIOTHÈQUE DES MERVEILLES

HISTOIRE

DE

L'ORFÉVRERIE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RECULÉS
JUSQU'À NOS JOURS

PAR

FERDINAND DE LASTEYRIE
Membre de l'Institut

Ouvrage
ILLUSTRÉ DE 62 GRAVURES
D'APRÈS LES DESSINS DE
JUSTIN STORCK, P. SELLIER, ETC.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[IE]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1875

Droits de propriété et de traduction réservés

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/histoirelorfvrerie00last

AVANT-PROPOS

L'orfévrerie peut être considérée à bon droit comme la plus noble des industries, non-seulement à raison de la valeur même des matières qu'elle met en œuvre, mais aussi, mais surtout à raison du vaste champ qu'elle ouvre aux applications les plus diverses de l'art proprement dit. Devançant presque la civilisation elle-même, on la voit, dès l'origine des sociétés, contribuer également aux splendeurs du culte et à celles de la puissance humaine. Elle est le premier luxe des peuples barbares que son éclat fascine ; et le spuissants de la terre ne négligent guère, à aucune époque, de lui demander un élément de prestige.

Cependant cette variété même d'applications devait, avec le temps, diviser l'orfévrerie en plusieurs branches bien distinctes. Ainsi la fabrication des objets d'or et d'argent devant servir d'ornements personnels, particulièrement aux femmes, constitue plus spécialement la *bijouterie*, industrie fort diffé-

rente de l'orfévrerie proprement dite, quoiqu'elle s'y trouve souvent réunie. De même l'emploi de l'or et de l'argent pour la monture, la mise en œuvre des pierres précieuses, constitue l'art particulier du *joaillier*. Et enfin l'application sur les œuvres métalliques de couleurs vitrifiables par la fusion constitue l'*émaillerie*.

Ce sont là trois industries sœurs qui se rattachent sans doute très-étroitement à l'orfévrerie, mais qui néanmoins, ayant leurs procédés distincts et leurs applications particulières, méritent de faire chacune l'objet d'une étude spéciale.

Le présent volume sera donc exclusivement consacré à l'industrie mère, l'orfévrerie proprement dite. Celle-ci, selon les temps, les pays, les usages auxquels elle a été successivement appliquée, offre d'ailleurs, à elle seule, une telle variété de types, que la matière ne nous manquera certainement pas pour remplir notre cadre en apparence restreint.

HISTOIRE

DE

L'ORFÉVRERIE

CHAPITRE I.

L'ANTIQUITÉ

1. Égyptiens, Israélites, Assyriens, etc.

Quelle que soit la branche de l'art dont on cherche à découvrir les origines en remontant le cours des âges, on est presque toujours sûr d'en rencontrer les premiers monuments en Égypte, les premiers témoignages écrits dans la Bible.

En ce qui concerne l'Égypte, les récentes découvertes de la science permettent aujourd'hui de déterminer avec beaucoup de précision les différentes époques de sa chronologie jusqu'aux temps les plus reculés. D'autre part, grâce à la nature de son sol et à ses gigantesques monuments, l'Égypte, mieux qu'aucun autre pays du monde, a pu conserver intactes jusqu'à nous les précieuses reliques d'une civilisation qui se perd dans la nuit des temps.

Chaque jour d'intelligentes fouilles en mettent quel-

ques-unes à découvert, livrant ainsi à l'admiration et à la curiosité de notre génération une foule d'objets qui, après quarante siècles et plus d'enfouissement, nous apparaissent en aussi bon état que s'ils avaient été ensevelis la veille seulement.

C'est ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1867 nous avons pu voir une des vitrines de la section égyptienne remplie d'objets précieux provenant du tombeau récemment ouvert de la reine Aah-hotep, femme du dernier roi de la seizième dynastie, dont l'existence remonte au dix-septième siècle avant notre ère. A elle seule, cette antique sépulture renfermait un véritable musée d'art, une variété infinie d'objets d'or ou d'argent. Outre les nombreux bijoux, diadème, pectoral, chaînes, colliers, bracelets, anneaux ou armilles dont était surchargée la momie de la reine elle-même, on y voyait encore réunis plusieurs hachettes d'or et d'argent, une grande hache admirablement montée en orfévrerie, des poignards à lame d'or, et enfin une petite barque en or massif du travail le plus fin, montée sur un chariot à quatre roues. Une description détaillée, accompagnée de la figure même de cet objet, peut seule donner une idée exacte de sa finesse et de son ingénieuse composition.

La barque est garnie de son équipage. Elle est d'or massif. Les rameurs, au nombre de douze, sont d'argent également massif. Au centre de la barque est assis un petit personnage tenant la hachette et le bâton de commandement. Un autre personnage est debout à l'avant dans une sorte de petite cabine. Enfin le timonier se tient à l'arrière, manœuvrant, en guise de gouvernail, une rame à large palette. Ces trois dernières figures sont en or. L'avant et l'arrière de la barque sont gracieusement relevés et terminés en bouquets de papyrus. Le tout est monté sur un chariot dont le train est en bois et les roues sont en bronze.

Les Egyptiens, on le sait, croyaient en une autre vie.

Cette barque, trouvée dans une sépulture royale, était évidemment là comme symbole du passage des âmes.

L'extrême élégance, la finesse d'exécution de ce petit monument, prouvent assez que, dès cette époque reculée, l'orfévrerie égyptienne n'en était pas à ses premiers essais. On pourrait ajouter, il est vrai, que la civilisation elle-même n'en était pas à ses débuts dans ce pays, puisque déjà, plus de deux mille ans auparavant, la quatrième dynastie élevait, auprès de Memphis, les prodigieux monuments qui étonnent encore nos regards.

La barque d'or que nous venons de décrire ne paraît pas être elle-même le plus ancien vestige de l'orfévrerie

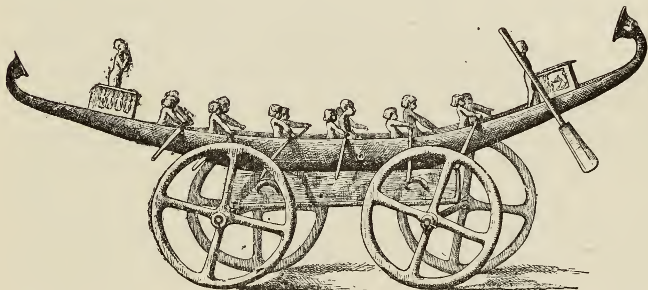


Fig. 1. Barque de la reine Aah-hotep.

égyptienne qui soit parvenu jusqu'à nous. Le musée du Caire possède cinq beaux vases d'argent trouvés à Tell-el-Tmai (Thmuis), qui semblent avoir fait partie du trésor de quelque temple de cette ville. Le style en est très-pur et leur décoration, formée de feuilles de lotus, permet, par analogie avec divers monuments connus et datés, de les faire remonter jusqu'a l'époque très-antérieure des dynasties nationales

Notre musée du Louvre s'est aussi enrichi récemment d'un fort joli groupe en or, représentant la triade divine d'Osiris, Isis et Horus Sur ce petit groupe on

lit le nom et le prénom du roi Osorkon II, ce qui en fixe la date au dixième siècle avant notre ère.

D'où les Égyptiens avaient-ils tiré les premiers principes de cet art si prodigieusement ancien? C'est ce qu'il serait bien difficile de dire, ce qu'il sera même probablement impossible de savoir jamais, puisqu'aucun autre peuple ne nous a laissé ni monument ni histoire écrite antérieurs à ces dates reculées.

Le monument écrit le plus ancien où nous trouvions la mention positive et détaillée d'œuvres d'orfévrerie de quelque importance est l'Ancien Testament. Ce premier témoignage remonte au temps de Moïse. Tout le monde a lu le chapitre XXV de l'Exode, où se trouvent rapportées avec tant de détails les instructions données par le Seigneur lui-même à son fidèle serviteur pour la construction de l'arche sainte. Au-dessus de l'arche, revêtue de plaques d'or, il lui ordonna de suspendre une couronne de même métal, de faire fabriquer un propitiatoire de l'or le plus pur, long de deux coudées et demie sur une coudée et demie de largeur, avec deux chérubins d'or aux extrémités de l'oracle; plus une seconde table, également dorée, surmontée également d'une couronne, puis des plats, des encensoirs, des coupes, de petits vases pour les libations, sept lampes avec des mouchettes et des vases destinés à recevoir la mouchure des lampes, le tout en or très-pur; enfin le fameux chandelier à sept branches (trois de chaque côté de la tige principale), chaque branche ornée de pommes et de lis d'or avec une coupe en forme de noix.

C'était là, il faut en convenir, une commande d'orfévrerie un peu forte pour un peuple de pasteurs, pour de pauvres fugitifs campés momentanément sur la limite du désert; et il faudrait croire à l'intervention miraculeuse de Dieu lui-même pour donner à son peuple les moyens d'accomplir son commandement, si l'on ne savait aujourd'hui que, tout près du campement des Israé-

lites, tout près du Sinaï, où Moïse recevait les ordres du Très-Haut, dans un lieu actuellement nommé Oualy-Magarah, se trouvaient d'importantes mines, très-anciennement exploitées par les Égyptiens, et des usines métalliques dont la trace subsiste même encore.

Soit que les Israélites, alors maîtres de la contrée, eussent expulsé les ouvriers égyptiens pour s'établir à leur place dans les usines, soit qu'ils aient contraint ceux-ci à travailler pour eux, il est infiniment probable qu'ils trouvèrent là les ressources les plus essentielles pour l'accomplissement des ordres qu'ils avaient reçus. Dans tous les cas, ce qu'il y a de positif, c'est que les principaux artisans de l'œuvre appartenaient au peuple juif. L'Histoire sainte nous a conservé leurs noms : ils s'appelaient Besalel et Oholiab.

Quelques auteurs anciens semblent penser que c'était également dans les usines d'Oualy-Magarah qu'avait été fabriqué le veau d'or; mais cette conjecture ne paraît reposer jusqu'ici que sur de bien vagues probabilités.

Cependant, le peuple de Dieu, affranchi à peine alors d'un esclavage qui, du reste, n'avait pas été sans enseignements pour lui, devait voir plusieurs siècles encore s'écouler avant d'atteindre l'apogée de sa prospérité. Ses arts parurent enfin dans tout leur éclat un millier d'années avant Jésus-Christ, durant la première partie du règne de Salomon. Les descriptions qui nous restent du luxe vraiment oriental déployé par ce monarque pourraient à bon droit paraître fabuleuses, si, d'une part, il ne nous était attesté par les saintes Écritures elles-mêmes, et si, d'autre part, nous ne savions par d'autres exemples avec quelle profusion les métaux précieux étaient employés par tous les princes de l'Orient à cette époque reculée.

Salomon, nous dit le Livre des Rois, ne buvait que dans des coupes de l'or le plus pur, et toute la vaisselle

de sa maison du mont Liban était également en or; et « non pas en argent », fait remarquer le texte sacré, car, sous son règne, l'argent n'était que de bien peu de valeur. Il fit fabriquer deux cents boucliers revêtus de lames d'or, dont le poids, pour un seul, est estimé à six cents onces (plus de trente-sept livres), et trois cents autres de plus petite dimension. Enfin son trône, toujours d'après le texte du Livre des Rois, était en ivoire, tout garni d'ornements *en or fauve*, indication infiniment précieuse, en ce qu'elle nous montre que, dès cette époque reculée, les procédés de l'orfévrerie étaient déjà assez avancés pour comporter l'emploi des ors de diverses couleurs.

Mais le monument le plus durable de la splendeur du règne de Salomon devait être surtout le fameux temple de Jérusalem qu'il construisit d'après les indications du roi David, son père. Rien n'en pouvait dépasser la magnificence. Sans parler de la profusion de l'or comme revêtement des lambris dans toutes les parties essentielles du temple, des clous d'or de la charpente sur laquelle ceux-ci étaient fixés, du métal employé à la fabrication des deux grandes figures de chérubins dont les quatre ailes déployées atteignaient ensemble une envergure de vingt coudées, nous trouvons encore comme objets de pure orfévrerie, dans la longue description que nous en a conservé le livre II du Paralipomène, l'autel et tous les vases du temple, des chandeliers, cent fioles, des lampes avec leurs mouchettes, des coupes, des cassolettes, des encensoirs, des mortiers, tout en or, et enfin les portes extérieures du temple elles-mêmes avec un revêtement du même métal. Des tables, des vases, des candélabres et des lanternes d'argent complétaient enfin ce trésor d'orfévrerie sans pareil, dont aucun trésor moderne ne peut assurément donner l'idée.

De pareilles richesses ne pouvaient manquer d'exciter la cupidité des hommes. C'est le sort commun de tous

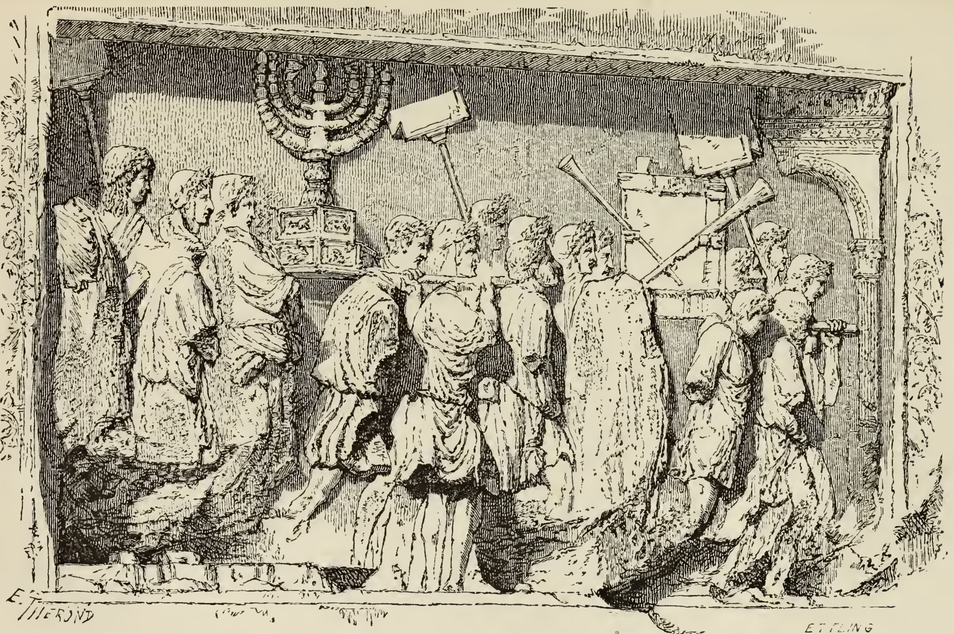


Fig. 2. Bas-relief de l'arc de Titus, à Rome. — Le chandelier à sept branches.

les trésors que d'être tôt ou tard pillés, ou bien cachés, enfouis de telle sorte qu'ils restent ensuite comme perdus pendant bien des siècles. Les dernières richesses du temple de Jérusalem devaient figurer, dix siècles plus tard, parmi les dépouilles opimes qu'après la prise de cette ville les soldats de Titus rapportèrent à Rome; et c'est ainsi qu'un des bas-reliefs de l'arc de triomphe élevé à la gloire de ce prince nous montre, parmi les trophées de sa victoire, la table de proposition et le fameux chandelier à sept branches, dernière et précieuse reproduction d'un art dont il ne nous reste aujourd'hui aucun autre vestige.

Toutes les pièces d'orfévrerie dont Salomon dota si magnifiquement le temple de Jérusalem avaient été faites avec l'or et l'argent que lui avait laissés à cet effet le vieux roi David. Mais, pour mettre en œuvre des matériaux aussi précieux et accomplir tous les autres travaux destinés à la magnificence du temple, le royaume d'Israël n'avait point, paraît-il, d'ouvriers suffisamment habiles. Salomon, qui vivait alors en paix avec ses voisins, fit appel aux artistes, aux ouvriers étrangers. Outre une foule de matériaux précieux, étoffes, bois rares, etc., il fit venir de Tyr, pour le mettre à la tête de ces travaux, un homme de grand talent, Hiram, qui, par sa mère, avait lui-même du sang israélite dans les veines.

Ce Hiram, à ce que nous disent les saintes Écritures, savait également bien travailler l'or, l'argent, l'airain, le fer, le marbre, le bois, connaissait la ciselure et la sculpture, s'entendait à teindre les étoffes en toutes couleurs, et réunissait enfin toutes les qualités nécessaires pour pouvoir diriger les ouvriers, tant israélites qu'étrangers, employés par Salomon. C'était, il faut en convenir, un précieux homme que celui-là. Il n'y a cependant pas trop lieu de s'étonner de tous les talents qu'il possédait, si l'on songe combien, dès cette époque, les arts de la civilisation étaient déjà avancés sur les

rives orientales de la Méditerranée, à Tyr et dans toute la Phénicie.

Outre l'industrie toute spéciale de la verrerie et celle de la teinture des étoffes, qui faisaient la gloire de Tyr, les Phéniciens excellaient aussi dans l'art de fondre et de mettre en œuvre les métaux, dont ils attribuaient la découverte à Chrysor, l'une des divinités secondaires de leur Olympe. Les inscriptions hiéroglyphiques les plus anciennes mentionnent les beaux ouvrages de bronze provenant de leurs fabriques, et les premiers poëmes de la Grèce célèbrent l'excellence des coupes de métal précieux ciselées par les artistes phéniciens, ce dont on peut du reste encore juger par quelques pièces fort rares que possèdent les musées du Louvre et du Vatican.

L'orfévrerie, toutes les découvertes récentes qui sont venues nous dévoiler l'histoire primitive de l'Orient, nous le prouvent à l'envi, l'orfévrerie, le travail des métaux précieux, avaient atteint chez les peuples orientaux un développement et une perfection relative très-remarquables dès les époques les plus reculées jusqu'où peuvent pénétrer, quant à présent, nos regards.

On en trouve la trace incontestable dans ces prodigieuses inscriptions cunéiformes de l'Assyrie, que de hardis pionniers de l'érudition française ont eu, les premiers, l'honneur de disputer aux sables du désert. Ces inscriptions, on le sait, sont généralement les fastes, le récit orgueilleux et ampoulé du règne de quelque souverain de l'antique Assyrie, l'énumération de ses victoires, de ses fondations pieuses et de ses richesses. Beaucoup d'entre elles ont déjà pu être déchiffrées et traduites en tout ou en partie ; de ce nombre est l'immense et magnifique inscription de Korsabad, connue sous le nom de *Fastes de Sargon*.

Le prince à qui appartient ce nom vivait dans le huitième siècle avant notre ère. Sa puissance fut grande ;

et, par le compte rendu si détaillé qu'il nous a laissé de son règne, on voit également que, si ses richesses étaient immenses, le luxe, les richesses des princes qu'il eut le bonheur de vaincre n'étaient pas moins considérables. Lui-même nous apprend qu'il a réjoui le cœur des dieux en leur offrant d'immenses cadeaux, des bijoux pesants, des vases d'argent ciselés, des raretés de toutes sortes; qu'il a prodigué à ses lieutenants, à ses satrapes, de l'or, de l'argent, des vases en argent et en or, des pierres précieuses, des richesses immenses. Et en effet la prodigalité devait lui être facile, si l'on en juge par l'immense quantité de butin qu'il se vante d'avoir ramassé dans toutes ses expéditions. Le seul roi de Chaldée, Mérodach-Baladan, à la suite d'un combat malheureux, s'était vu obligé de lui abandonner comme dépouilles opimes son trône en or, sa tiare, son sceptre et son parasol de même métal, son char en argent, et encore une foule d'ornements d'or, d'un poids considérable.

Dans une autre inscription récemment déchiffrée, le roi Assurdanipal, racontant sa seconde guerre contre Ummaldas, mentionne, parmi le butin qu'il a fait, beaucoup de chevaux et de mules, dont les harnais étaient couverts d'or et d'argent.

Quel luxe que celui de tous ces petits monarques asiatiques! Et comment, après cela, s'étonner de celui que l'on retrouve chez des potentats bien autrement puissants, tels que Darius ou Xerxès?

Tous les récits des historiens nous prouvent que ces princes follement somptueux avaient coutume de traîner après eux à la guerre d'immenses trésors composés en grande partie d'orfévrerie d'or et d'argent. Aussi quel butin le vainqueur ne faisait-il pas après leur défaite! Nous venons d'en voir un exemple à propos de la victoire de Sargon sur les Chaldéens. On en trouve plus tard d'autres, non moins frappants, dans la longue série des guerres que la Grèce eut à soutenir contre les

Perses. Après la bataille d'Arbelles (450 ans avant Jésus-Christ), que Darius se croyait si certain de gagner, Alexandre le Grand, pénétrant tout à coup dans le camp de son rival, y trouva tout disposé pour y recevoir celui-ci en vainqueur. Un bain même était préparé à son intention. Alexandre en profita, dit-on : il le prit en son lieu et place. A cette occasion, nous dit Plutarque, voyant que toutes les boîtes à parfums, les fioles, les buires, les bassins, autres vaisseaux et la baignoire elle-même étaient en or[1], le monarque macédonien ne put retenir une exclamation de surprise et d'admiration en présence de ce luxe vraiment royal.

De même, à la suite de la bataille de Platée, Pausanias s'étant emparé du camp des Perses y trouva un immense butin, riche surtout par la quantité de pièces d'orfévrerie qu'il contenait. Hérodote, à qui nous devons ces détails, parle de lits dorés et argentés, de cratères, de coupes et autres vases à boire en or, de *lébètes* (espèce de grands bassins ou chaudières) en or et en argent, enfermés dans des sacs. Le pillage, ce jour-là, fut si considérable, qu'au dire de notre auteur, les Éginètes en furent enrichis pour longtemps. Et néanmoins, tels étaient les trésors accumulés dans le camp des Perses que, sur la dixième partie du butin prélevée au profit des dieux, Pausanias put encore faire exécuter plusieurs statues colossales en bronze et un superbe trépied d'or soutenu par trois serpents d'airain, pour le temple de Delphes.

On raconte, toujours à cette occasion, que l'illustre guerrier, après sa victoire, trouva plaisant de se faire

1. Il est permis de supposer que ce qui parut de l'or à Alexandre n'était tout au plus que de l'argent doré. Une baignoire d'or pur serait d'un poids qui en rendrait l'usage presque impossible. Par la même raison, il ne faut évidemment voir que des lits dorés ou garnis d'ornements en or, dans les lits d'or dont nous parlent les vieux auteurs. Même réserve pour les tables, qui, selon toute probabilité, étaient seulement revêtues d'une lame d'or plus ou moins épaisse.

préparer deux dîners, l'un dans la vaisselle du vaincu, servi sur des tables d'or et d'argent par les esclaves du roi des Perses, l'autre, à la mode des Lacédémoniens, par ses propres serviteurs. Le contraste était grand; Pausanias, entouré de tous les chefs de son armée, le fit remarquer en souriant : « Comprenez-vous, leur dit-il, la folie de ces gens-là, qui, ayant chez eux une table si riche, viennent de si loin pour en chercher chez nous une si misérable. »

2. La Grèce.

A l'époque de leurs guerres contre les Perses, les splendeurs de l'orfèvrerie n'avaient assurément rien de nouveau pour les Grecs. Les plus anciens monuments de leur littérature attestent qu'ils en connaissaient parfaitement tous les procédés, et si, à cette époque reculée, ils n'y excellaient pas encore par eux-mêmes, ils étaient au moins initiés à toutes ses merveilles par leur commerce avec l'Asie. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire dans Homère la description du bouclier d'Achille, ou dans Hésiode celle de l'armure d'Hercule.

La première occupe une place considérable dans le dix-huitième chant de l'Iliade. Le nombre infini de sujets que représentait ce bouclier, des figures qui s'y mouvaient, au dire d'Homère, ont porté quelques critiques à ne voir là qu'une fiction poétique absolument irréalisable. D'autres ont répondu à cette objection en reconstituant par le dessin l'œuvre merveilleuse décrite par Homère, en groupant artistement en un seul tableau, selon les indications si précises du poëte, la représentation des astres, celle de la terre et de la mer, les luttes sanglantes de la guerre et les pénibles travaux

de la paix, l'image des villes, celle des campagnes avec les troupeaux aux pâturages, etc., etc.

Quelle que soit du reste la part à faire ici à l'imagination du poëte, aucun texte des anciens historiens ne peut servir, mieux que la description du bouclier d'Achille, à nous faire connaître l'état des arts industriels à cette époque. Laissant de côté la variété, la richesse inouie de la décoration, ce qu'il faut surtout remarquer ici, c'est l'emploi simultané des différents métaux : l'or, l'argent, le cuivre, le fer, l'étain, qu'Homère fait entrer dans la composition de son bouclier, et la connaissance qu'il suppose des procédés qui modifient la couleur de ces différents métaux au moyen d'alliages bien combinés, enfin la pratique non moins avancée des procédés de la soudure, de la gravure et de la ciselure. Cela, le poëte n'aurait pu l'inventer et l'art si perfectionné qu'il prête à Vulcain, il fallait bien, quitte à broder ensuite sur ce canevas, qu'il en eût pris l'idée première dans les œuvres de quelques simples mortels.

Il en est de même de la description peut-être encore plus complète qu'Hésiode nous a laissée de l'armure d'Hercule, tout un poëme à peu près exclusivement consacré à la description imaginaire, il est vrai, d'un ensemble infiniment curieux de pièces d'orfévrerie où l'on voit également les matières les plus diverses et la couleur des métaux artistement variée par d'ingénieux alliages : — Une cuirasse en or de diverses teintes, avec des épaulières en fer, un casque de fer richement orné, des jambières en orichalque ou cuivre jaune, un carquois rempli de flèches à la hampe soigneusement polie, une lance d'airain et enfin un bouclier non moins compliqué assurément que celui d'Achille et où l'imagination du poëte accumule à plaisir toutes sortes de sujets empruntés à l'Olympe ou au monde réel.

Ce bouclier, où l'ivoire et la pierre spéculaire se trouvent entremêlés aux plus rares métaux, est tout resplendissant

d'or et de cet alliage d'or et d'argent connu sous le nom d'électre, auquel les anciens attribuaient un éclat supérieur à celui de l'or même. Le centre de l'écu est occupé par une tête de dragon aux reflets bleuâtres, aux yeux étincelants et aux dents blanches. D'innombrables sujets sont groupés tout à l'entour. Là, c'est la mer, dont l'azur est figuré par des parties d'étain poli. Des dauphins d'argent, des poissons de cuivre, s'y voient en grand nombre. Ailleurs, c'est la moisson avec ses épis d'or; ailleurs, la vendange avec ses raisins noirs ou blancs, cueillis sur des ceps également en or. Sur les ornements en méplat, se détachent des figures en haut relief, entre autres un Persée tellement détaché de tout le reste, qu'au dire du poëte, il semble ne pas même toucher la surface du bouclier.

Quel art que celui auquel on pouvait attribuer de pareilles œuvres! Quels orfévres et quels ciseleurs cela ne suppose-t-il pas !

Il est, du reste, bien évident que c'est aux somptuosités sans égales de l'Asie ou de l'Égypte que s'inspirèrent les premiers poëtes de la Grèce. Nous en trouvons même la trace dans l'Odyssée d'Homère, où Hélène reçoit d'Alcandre, reine de Thèbes, une quenouille d'or et une corbeille d'argent du plus magnifique travail.

A cette même Hélène se rattache la poétique tradition qui voulait que sur son beau sein eût été moulée une coupe de la forme la plus pure.

Si les Grecs étaient, plus que tout, un peuple artiste et amoureux du beau, ils étaient également poëtes et amoureux du merveilleux. A toutes choses ils aimaient à donner une origine surnaturelle, et leur imagination transformait volontiers en demi-dieux les premiers bienfaiteurs de l'humanité. Ainsi avaient-ils fait des premiers qui leur apprirent à cultiver la terre. Ainsi firent-ils des premiers qui leur enseignèrent l'art de

travailler les métaux. De là, toute une pléïade de génies spéciaux, les Dactyles, les Cabires, les Curètes, les Corybantes, les Telchines, dont le culte mystérieux semble avoir prévalu surtout dans l'île de Samothrace. Considérés successivement comme magiciens, comme pontifes et comme demi-dieux, la science reconnaît en eux, à travers le nuage dont la fable les enveloppe, les premiers adeptes de l'industrie métallurgique. Selon la tradition antique, tous procédaient de Rhée, la mère des dieux, et avaient eu pour point de départ la Phrygie, le mont Ida, cette montagne sainte de l'antiquité païenne.

Mais en voilà bien assez sur les fictions de la poésie et sur celles de la mythologie grecque. Hâtons-nous d'en revenir, sinon aux monuments qui nous font encore défaut, du moins aux témoignages plus précis de l'histoire, lesquels du reste concordent singulièrement avec ceux de la mythologie, du moins quant aux voies par lesquelles l'art qui nous occupe pénétra des rivages de l'Asie jusqu'au sein de la Grèce. C'est en effet des côtes de l'Asie Mineure, de la Lydie, de la Phrygie, que nous voyons également, au témoignage des historiens, l'art de l'orfévre se répandre peu à peu dans les îles, puis sur le continent de la Grèce. A Samos, particulièrement, vécut très-anciennement toute une lignée d'artistes célèbres dont les noms sont parvenus jusqu'à nous : Rhœcus d'abord, puis Téléclès son fils, puis son petit-fils Théodore, l'habile orfèvre qui cisela, dit-on, la vigne d'or aux grappes en pierres précieuses trouvée par Cyrus dans le trésor de Sardes.

Ce Théodore, qui vivait environ sept cents ans avant Jésus-Christ, paraît du reste avoir été l'orfévre favori de Crésus. Hérodote lui attribue une partie des magnifiques pièces d'orfévrerie que cet opulent et fastueux monarque offrit à l'oracle de Delphes. L'énumération de ces présents, aussi bien que celle des trésors tombés

entre les mains du roi des Perses, à la suite de la défaite de Crésus, justifie pleinement la réputation de richesse légendaire du roi de Lydie. Superstitieux autant que prodigue, celui-ci avait pensé ne pouvoir mieux se rendre favorable le dieu de Delphes que par la grandeur de ses sacrifices et la somptuosité de ses offrandes. Non content d'immoler sur ses autels plus de trois mille bêtes de toutes sortes, de faire brûler en son honneur (prodigalité plus insensée encore) des lits dorés et argentés, des vêtements de pourpre, des vases de métal précieux, Crésus offrit au trésor du temple quatre plinthes d'or affiné du poids de trente-cinq kilogrammes, treize autres en or pâle (ou allié d'argent) du poids de quarante-sept kilogr. chacune, un lion d'or pesant cent trente-cinq, un grand cratère d'or de cent treize kilogr., un autre en argent d'un travail exquis, qui passe particulièrement pour avoir été l'ouvrage de l'orfévre Théodore, quatre muids d'argent, deux bassins pour l'eau lustrale, l'un en or, l'autre en argent, une statue d'or haute de trois coudées, des plats d'argent de forme ronde, des colliers, des ceintures, etc.

Pour plus de clarté, j'ai converti en kilogrammes les talents et les mines en usage chez les Grecs pour indiquer le poids de quelques-unes des principales pièces dont se composait cette offrande. La valeur de celles-là seulement, ramenée au prix de l'or tel qu'il est de nos jours, serait de plus de dix-huit cent mille francs. L'offrande entière, y compris les sacrifices, valait donc certainement trois millions au bas mot.

On peut juger, d'après cette offrande, ce que devaient être, au moment de sa plus grande prospérité, les richesses entassées dans le trésor de Delphes. Mais les trésors de cette valeur provoquent trop de convoitises, sont exposés à trop de causes de ruine pour demeurer longtemps intacts. Les Grecs eux-mêmes, malgré toute la vénération qu'ils professaient pour ce sanctuaire, ne se

firent pas faute de recourir, dans les grandes nécessités publiques, aux ressources pour ainsi dire inépuisables que leur offrait celui-ci. Les seuls Phocéens, à l'occasion d'une guerre qu'ils eurent à soutenir contre leurs voisins, en retirèrent, pour les faire fondre, une quantité de vases sacrés dont la valeur intrinsèque, estimée alors dix mille talents, peut être considérée comme équivalant au moins à six ou sept millions de notre monnaie. D'autre part, l'incendie du temple occasionna de graves dommages au trésor. On dit qu'entre autres le lion de Crésus y perdit, par la fusion, environ le tiers de son poids. Enfin la plupart des pièces qui avaient fait primitivement partie de la magnifique offrande du roi de Lydie furent successivement détournées de leur destination pour passer, du moins en partie, dans le trésor des Corinthiens ou dans celui des Clazoméniens.

La Grèce d'ailleurs arrivait alors à ce degré de civilisation où la beauté de la forme acquiert un prestige au moins égal à celui que la richesse de la matière exerce à peu près exclusivement chez les nations barbares. Nul peuple n'y fut plus sensible que les Hellènes. Nul ne poussa plus loin le culte du beau, et à lui appartient la gloire d'en avoir conçu les types les plus parfaits, d'en avoir, le premier, fixé les principes immuables.

Tout en mettant en œuvre l'admirable matière statuaire que leur offraient les carrières de marbre de Paros, les grands artistes de la Grèce ne dédaignèrent pas non plus le travail des métaux précieux. Jamais on ne sut tirer un plus habile parti de l'emploi simultané des matières les plus diverses, la pierre, le marbre, l'ivoire, le bronze, l'or, l'argent, etc.

Sous le nom de statuaire *chryséléphantine*, les antiquaires ont fait depuis longtemps une classe à part des figures de haut relief, dans la composition desquelle

l'or, l'argent et leurs divers alliages entraient concurremment avec l'ivoire.

L'œuvre restée la plus célèbre en ce genre est la grande statue de Minerve que Phidias exécuta pour le peuple athénien, œuvre d'orfévrerie autant que de sculpture proprement dite, puisque, à part la figure et les mains, cette magnifique statue était tout en or repoussé et ciselé.

Voici la description qu'en donne Émeric-David d'après les témoignages les plus authentiques des auteurs anciens :

« La hauteur de la figure était de vingt-six coudées (près de douze mètres). Elle était debout, couverte de l'égide et vêtue d'une tunique taloire descendant jusqu'aux talons. De la main gauche elle tenait sa lance, de la droite une Victoire haute elle-même de près de quatre coudées. Son casque était surmonté d'un sphinx, emblème de l'intelligence céleste; dans les parties latérales étaient deux griffons dont la signification était la même que celle du sphinx, et, au-dessus de la visière, huit chevaux de front s'élançant au galop, image apparemment de la rapidité avec laquelle agit la pensée divine. Les draperies étaient en or, les parties nues en ivoire, à l'exception des yeux formés de pierres précieuses. Sur la face extérieure du bouclier placé aux pieds de la déesse était représenté le combat des Athéniens et des Amazones; sur la face intérieure, celui des géants et des dieux; sur la chaussure, celui des Lapithes et des Centaures. Sur le piédestal se voyaient la naissance de Pandore et divers autres sujets. »

Sans parler de la valeur considérable de l'ivoire employé dans de telles proportions, et de celle encore plus grande du travail de l'artiste, il entra dans la composition de ces statues quarante, quelques-uns disent même quarante-quatre talents d'or, ce qui représente à peu

près trois millions à trois millions et demi de notre monnaie.

Ce chiffre, si énorme qu'il soit, n'a rien qui doive surprendre, si l'on songe aux dimensions de la statue. Il est même impossible d'admettre qu'à ce prix tout fût en or pur.

Quoi qu'il en fût, la haute valeur des matériaux employés exposèrent fatalement la statue de Phidias à de grandes chances de destruction, et son auteur lui-même aux accusations les plus perfides de la part de la population toujours si soupçonneuse d'Athènes ; ce que prévoyant bien, Périclès avait sagement conseillé à Phidias de composer sa statue de telle sorte que la draperie d'or pût se démonter. L'offensante accusation ne manqua pas de se produire; mais on offrit alors au peuple de détacher la partie de métal pour le faire peser, et cette offre seule suffit à calmer les soupçons.

On fixe généralement à l'an 448 avant notre ère l'époque où Phidias exécuta la Minerve du Parthénon.

La reconstitution de cette célèbre statue d'après la description qu'en ont donnée divers auteurs est un problème qui a provoqué, à diverses reprises, la sagacité des érudits. Quatremère de Quincy l'avait restituée en dessin. Un autre archéologue non moins compétent, plus riche et qui sut toujours faire de sa richesse l'emploi le plus libéral et le plus intelligent, M. le duc de Luynes, fit mieux encore. Sur les mêmes données, revues et contrôlées par lui avec le plus grand soin, il fit refaire de toutes pièces une statue aussi semblable que possible à celle de Phidias, moins colossale sans doute que son modèle (trois mètres seulement au lieu de douze), mais analogue quant à la matière, et offrant par conséquent, comme lui, le mélange de l'ivoire et des métaux précieux.

Rien n'a été donné au hasard dans cette restitution. Là où les textes anciens ne pouvaient servir de guide,



Fig. 3. La Minerve du Parthénon.

l'érudit, et après lui l'artiste, se sont scrupuleusement inspirés des plus belles œuvres du même art. Le type de la figure même a été emprunté au célèbre camée d'Aspasius que possède le musée de Vienne. Cette figure, les bras, les pieds, la tête de Méduse et le torse de la Victoire, sont taillés dans un ivoire d'une admirable beauté. La tunique, l'égide, le casque et le serpent sont en argent doré à diverses nuances par les procédés de la galvanoplastie. Tous les ornements qui les couvrent ont été exécutés au repoussé sur les dessins de M. de Luynes lui-même. La lance et le bouclier sont en bronze doré.

L'illustre auteur de cette splendide restitution en avait confié toute la partie artistique à un statuaire de grand mérite, M. Simart, qui a su se montrer à la hauteur de sa tâche. Les parties d'orfévrerie ont été exécutées sous l'habile direction de M. Duponchel.

La statue de Minerve, œuvre de huit années de recherches et de travail, avait coûté, dit-on, près de deux cent cinquante mille francs. Elle figura avec éclat à l'exposition universelle de 1855. Depuis lors elle fait le plus noble ornement du château de Dampierre, résidence habituelle du feu duc.

L'orfévrerie moderne était presque aussi intéressée que la statuaire elle-même à cet essai de restitution des œuvres d'un art complexe, dont aucun monument n'est parvenu jusqu'à nous. C'est pourquoi je n'ai pas craint de donner place ici à cette digression qui se rattache si étroitement à l'histoire de l'art grec.

La statue de la Minerve du Parthénon ne fut pas du reste la seule œuvre de cette nature que la Grèce dut à Phidias. La sculpture chryséléphantine, où une si large part est faite au talent de l'orféve, du ciseleur, était en grande faveur, je l'ai déjà dit, du temps de Périclès. A cette catégorie appartiennent en grande partie les œuvres restées les plus célèbres du grand statuaire

athénien. Son Jupiter Olympien, plus colossal encore que la Minerve du Parthénon (il mesurait environ dix-huit mètres de hauteur), était comme elle en ivoire et en or. Le trône sur lequel il reposait était tout incrusté d'or, d'ébène, d'ivoire et de pierreries, décoré de bas-reliefs et de figures en ronde bosse; et de riches ornements gravés ou ciselés couvraient la draperie, œuvre d'orfévrerie par excellence, dont était vêtu le Dieu. Enfin c'est également en or et en ivoire que Phidias exécuta sa statue de Vénus Uranie et celle de Minerve Ergané pour la ville d'Élis.

Mais cette ville, ou, pour mieux dire, le célèbre temple de Junon qu'elle contenait, était déjà, depuis plus de cent ans, décoré d'un grand nombre de statues de même nature, exécutées moitié en ivoire et moitié en métal par les sculpteurs-orfévres Théoclès, Smilis d'Égine et les deux frères Doryclidas et Médon.

Plus anciennement encore, Canachus avait exécuté de la même façon une Vénus Uranie pour le temple de Sicyone.

La faveur toute spéciale dont la sculpture chryséléphantine paraît avoir joui, du temps de Phidias, survécut également à cet incomparable maître; car, vers la fin du siècle où il vécut (le cinquième avant notre ère), nous trouvons encore deux sculpteurs, Ménechme et Soïdas, exécutant en collaboration une Diane Laphiria très-admirée de leurs contemporains. Enfin notons ce fait, tout à l'honneur de l'orfévrerie grecque, qu'un autre grand artiste, Lysippe, qui vivait un siècle environ après Phidias, avait débuté par être orfévre. Cela prouve surabondamment combien il était fréquent, chez les Grecs, que la main du même artiste fût également habile à sculpter le marbre et à ciseler le métal.

Si, par orfévrerie, on veut entendre plus spécialement cette branche industrielle de l'art qui s'attache aux ob-

jets purement usuels ou décoratif, hâtons-nous de dire que la Grèce eut encore de véritables maîtres en ce genre.

Nous avons déjà cité, comme un des pères de l'orfévrerie grecque, Théodore de Samos, qui fut en même temps architecte et graveur sur pierres fines. Plus tard, du temps de Périclès, à l'époque où l'art grec semble avoir atteint l'apogée de sa perfection, Calamis se fit à son tour une réputation non moins méritée. Les vases d'argent qu'il avait enrichis de bas-reliefs étaient encore très-recherchés à Rome et dans les Gaules, du temps de Néron.

Beaucoup d'autres noms d'orfévres grecs sont parvenus jusqu'à nous. Parmi les plus célébres, Athénée cite particulièrement Cimon et Athénoclès, qui excellèrent dans la ciselure, Stratonicus, Myrmécidès de Milet, Callicratès de Lacédémone, etc.

Pline de son côté cite, mais sans dire l'époque précise où ils ont vécu, Acragas, dont plusieurs œuvres étaient précieusement conservées dans les temples de Rhodes, Ariston et Eunicus de Mytilène, Tauriscus et Stratonicus, de Cyzique, Boethus, Pythéas, Antipater, Posidonius d'Éphèse et Lœdus, originaire de Thrace, qui excellait à représenter les combats.

J'oubliais Mys, dont parlent également nos deux auteurs et dont Athénée, particulièrement, dit avoir vu un magnifique vase représentant divers épisodes du siége de Troie. Une inscription gravée sur ce vase constatait que le dessin en était d'un nommé Parrhasias, et la ciselure, de la main de Mys lui-même.

Les inscriptions étaient assez rares sur les vases d'orfévrerie grecque. Cependant le même auteur dit avoir vu à Capoue un autre beau vase d'argent dédié à Diane, qui portait pour ornement des vers d'Homère en lettres d'or.

Homère, et surtout son Iliade, furent les grands in-

spirateurs de l'art grec. Des sujets tirés de ce poëme se retrouvent sur une infinité de vases que les antiquaires désignent par ce motif sous le nom générique de *vases iliaques*. Nous en possédons de beaux exemples dans quelques pièces du trésor trouvé près de Bernay, dans le département de l'Eure, dont j'aurai à parler plus tard.

Quant à la forme des vases grecs, elle fut variée à l'infini, la fertilité de l'imagination s'alliant toujours au sentiment du beau chez ce peuple si admirablement doué pour les arts.

Athénée, qui a traité ce sujet en grand détail, compte plus de soixante-douze espèces de vases, dont quelques-uns, il est vrai, ne sont que de simples variétés d'espèces déjà décrites. Je me bornerai à signaler les principales.

D'abord, et pour mémoire seulement, inscrivons ici le nom des *Lebetes*, vastes chaudrons ou bassins, qu'en raison même de leurs dimensions, on ne fabriquait guère en argent que pour l'usage du culte dans les temples les plus riches, ou pour celui des souverains les plus fastueux.

Dans l'orfévrerie de table proprement dite, il faut distinguer les grands vaisseaux destinés à contenir la boisson, et les vases plus petits affectés à l'usage personnel des convives.

Parmi les premiers doivent trouver place les *Cratères*, grands vases à large ouverture, destinés à contenir l'eau et le vin, que les anciens grecs, tout comme nous, employaient volontiers à l'état de mélange. On fabriquait aussi des vases plus petits pour le vin pur, auquel on donnait le nom d'*Acrotophora* ou de *Cadoi*. — Les *Œnochoi*, ainsi que l'indique leur nom, étaient également, dans le principe, des vases à servir le vin. Mais plus tard ils furent souvent des vases de simple ornement. — Parmi les autres vaisseaux destinés à contenir des liquides, mentionnons encore des *Canthares*,

vases profonds et à deux anses ; — les *Amphores*, sortes de cruches allongées, sans pied et le plus souvent munies de deux anses, plus ordinairement en terre qu'en métal ; — toute une famille de vases larges de panse et au col étroit, désignée sous les noms d'*Ampoules*, de *Baucales*, d'*Aryballoi*, etc. ; — enfin, et par opposition les uns aux autres, les *Psyctères*, vases ouverts, de grande contenance, destinés à rafraîchir les boissons, et les *Anaphaia*, petits vases fabriqués en Crète pour boire chaud.

Quant aux coupes ou bols destinés plus particulièrement à l'usage des convives, le nombre et la variété en étaient également assez grands.

Le premier en date, le plus ancien vase à boire, paraît avoir été la corne, la corne de bœuf d'abord, telle que la nature l'a produite, puis son imitation en terre cuite ou en métal, avec altération plus ou moins prononcée de sa forme. C'est là ce qu'on appelle le *Rhyton*. A la corne primitive, on ajouta bientôt une anse ; puis peu à peu on élargit sa base en décorant celle-ci de têtes d'animaux, béliers, cerfs, taureaux, etc., ou même de têtes d'hommes et de dieux, de telle sorte que le rhyton put se tenir debout sur une table. Les poteries étrusques nous offrent un grand nombre de vases de cette espèce. On en fabriquait aussi en argent. Eschyle parle de cornes d'argent à l'orifice doré. Quelques-unes de ces cornes avaient près d'une coudée de haut. La dernière mention qu'on en rencontre dans l'histoire est celle du magnifique rhyton, que Trajan trouva parmi les dépouilles de Décébale, la cent troisième année de notre ère.

Les autres vases à boire des Grecs semblent se rattacher presque tous à deux types principaux, le *Scyphos* et la *Coupe*.

Le *Scyphos* se rapprochait plus particulièrement de notre bol. Il n'avait pas de pied.

Quant au *Cupellon*, à la coupe proprement dite, elle était généralement assez ventrue, ornée de deux anses et montée sur un pied. On en faisait de doubles ou à double fond, nommées *Amphicupella*, dont une des faces pouvait servir de pied à l'autre. Il y avait aussi des coupes allongées en forme de nefs, que, d'après cela, on appelait *Scaphia*.

Le *Calice* était lui-même une sorte de coupe à deux anses, montée sur un pied peu élevé. — Enfin au même groupe doit être également rattaché le *Ciborion*, dont la forme avait cela de particulier, qu'elle allait en se rétrécissant vers la base.

Inutile de faire remarquer que, sauf quelques légères modifications de formes, le calice et le ciborion ont servi de premiers modèles aux vases sacrés de notre culte, encore ainsi nommés aujourd'hui.

Les anciens ne faisaient point usage de bouteilles. C'était à l'aide d'ustensiles spéciaux qu'on remplissait leurs coupes. En général on ne versait pas le liquide ; on le puisait dans les cratères ou les canthares, au moyen de tasses à anses nommées *Cyathoi* ou de petites aiguières désignées sous le nom d'*Epichysis*.

En voilà bien long sur la vaisselle de table. Il y en aurait presque autant à dire, si nous devions énumérer également ici toutes les pièces d'orfévrerie affectées spécialement au culte ou simplement à l'ornementation. Bornons-nous à citer les principales, telles que les *urnes*, généralement dépourvues d'anses, mais qui cependant en avaient quelquefois, et prenaient alors le nom de *Cadiscoi*; — les *Patères*, sortes de plats creux, souvent de grande dimension, et généralement décorés au centre d'emblèmes ciselés en relief[1].

1. « Les anciens appelaient *emblema* des bas-reliefs souvent exécutés sur des plaques mobiles qui s'adaptaient au fond des coupes et pouvaient s'en détacher à volonté. Généralement, ces bas-reliefs

La belle figure ci-jointe, tirée du trésor trouvé à Hildesheim, me fera mieux comprendre.

Les *Disques* ou plateaux étaient également ornés souvent d'une décoration fort riche, mais d'un moindre relief. J'aurai bientôt à en citer quelques exemples. — Les *Phiales*, parfois aussi nommées *Batia*, étaient des espèces de soucoupes destinées aux libations, souvent



Fig. 4. Patère d'Hildesheim.

ornées de deux anses et montées sur un pied très-peu élevé. — Puis venaient les *Encensoirs*, les *Cuillers à encens*, les *Cochseas* ou fourchettes à dépecer les viandes sacrées, etc.

Si à cette longue liste d'objets divers on ajoute les

étaient exécutés au repoussé et ciselés. » (Chabouillet, *Catalogue du Cabinet des antiques.*)

armes et armures, les couronnes triomphales si fort en usage dans la Grèce, les objets mobiliers tels que cassettes, flambeaux, miroirs, etc., on restera facilement convaincu qu'un très-large champ était ouvert à l'industrie des orfévres grecs. Bien peu de leurs œuvres cependant sont parvenues jusqu'à nous, et il n'est guère aujourd'hui de collection qui puisse se vanter de posséder aucune pièce originale de l'orfévrerie des grands siècles de la Grèce. Le peu de vases du style grec qui se voient dans nos musées sont généralement d'une époque plus rapprochée de nous et fabriqués, loin de la Grèce, par des artistes grecs, d'origine seulement, établis à Rome et travaillant pour le compte des Romains ou même des Barbares.

Comme spécimens d'objets de cette nature, il faut citer en première ligne quelques-unes des pièces d'orfévrerie découvertes, il y a quelques années, à Hildesheim, en Hanovre. Nous en parlerons plus loin avec détail. Mais, quant à présent, n'intervertissons pas l'ordre chronologique.

3. L'Italie.

Avant que Rome, la tard-venue, eût pris son rang parmi les nations, la civilisation grecque avait depuis longtemps déjà rayonné sur d'autres parties de l'Italie, telles que la Sicile, et ces provinces méridionales qu'à raison même de l'influence ainsi subie par elles, on a nommées depuis *la grande Grèce*.

Que la Sicile ait eu des artistes éminents parmi ses orfévres tout aussi bien que parmi ses sculpteurs ou ses architectes, cela n'est pas douteux. A vrai dire, on ne cite aucune de leurs œuvres qui soit parvenue jusqu'à nous; mais leur existence est attestée par de nombreux témoignages historiques. Le plus habile d'entre

eux et le plus célèbre de tous fut Mentor, dont les œuvres étaient considérées comme si parfaites, que, plusieurs siècles après sa mort, les amateurs les plus illustres se les disputaient à tout prix. Cicéron raconte qu'un certain Diodore possédait plusieurs vases ciselés par cet artiste, pièces d'un travail exquis, dont le cupide proconsul Verrès ne manqua point de s'emparer. De son côté l'orateur Lucius Crassus avait acheté, au prix énorme de deux mille sesterces, une paire de Scyphos de la main de Mentor.

A l'orfévrerie sicilienne se rattache une anecdote que nous ne saurions passer ici sous silence. Ce fut, dit-on, à l'occasion d'une couronne d'or plus ou moins mélangé d'alliage, commandée par le roi Hiéron II, qu'Archimède découvrit les lois de la pesanteur spécifique des corps. Cette couronne, par sa couleur, inspirait des soupçons au roi. Grâce aux procédés de la coupellation que les anciens connaissaient fort bien, il eût été facile de constater le degré de pureté du métal; mais, pour cela, il eût fallu endommager la couronne. Le génie d'Archimède éluda cette difficulté en appliquant pour la première fois la méthode qui détermine la pesanteur spécifique propre à chaque métal ou alliage métallique, comparativement au volume d'eau qu'il déplace.

Quant aux populations continentales de l'Italie, quelques-unes d'entre elles, les Étrusques entre autres, semblent avoir eu une première civilisation antérieure même à celle de la Grèce, civilisation évidemment empruntée aux peuples de l'Orient, Égyptiens, Phéniciens ou autres, et dont les monuments primitifs se distinguent par un caractère archaïque très-prononcé. Mais bientôt cette civilisation devait se transformer complétement sous l'influence du génie grec. Les monuments qui nous en restent attestent hautement cette influence.

Tout le monde sait quels admirables potiers furent

les Étrusques. Ils excellaient également dans le travail des métaux précieux. Bijoutiers incomparables et d'un goût exquis, que nul autre peuple n'a dépassés pour la délicatesse du travail et l'habileté de l'exécution, ils cultivaient aussi avec succès l'orfévrerie.

Les monuments de cet art qu'ils nous ont laissés sont cependant beaucoup plus rares dans nos collections que les bijoux du même pays. Le peu qu'on en possède provient généralement des hypogées récemment ouvertes, des sépultures éparses dans la Maremme de Toscane. Les plus remarquables peut-être sont le fameux casque de Bolsène conservé actuellement en Russie, au musée de l'Ermitage, et le beau pectoral, ainsi que les autres ornements qui couvraient les vêtements d'un prêtre dont le général Galassi à découvert la sépulture à Cervetri. Ces derniers objets, où se reconnaît l'ingénieux emploi des alliages d'or et d'argent, sont actuellement au Vatican.

C'est évidemment par l'intermédiaire des Étrusques que l'art grec pénétra d'abord à Rome. Dès le règne de Numa Pompilius, des orfévres de cette nation y étaient établis. Cassiodore leur attribue l'honneur d'avoir, les premiers en Italie, pratiqué l'art de la statuaire, et Pline nous apprend qu'il existait dans la bibliothèque du temple d'Auguste une statue colossale d'Apollon, œuvre de l'art étrusque, de laquelle on ne savait ce qu'il fallait admirer le plus, ou la beauté du métal ou la perfection du travail. Tite-Live, de son côté, parle de l'art avec lequel les orfévres samnites savaient décorer les boucliers et indique l'un d'eux comme le premier qui ait introduit cette industrie à Rome, trois cents et quelques années avant Jésus-Christ.

Mais c'est surtout par voie de conquête que les Romains, d'abord si barbares, s'enrichirent peu à peu d'œuvres d'art de toutes sortes, tirant ainsi parti pour leur usage de l'industrie des peuples vaincus. Par eux-

mêmes, ils ne paraissent pas avoir beaucoup pratiqué les arts somptuaires. L'immensité du butin, la merveilleuse richesse des dépouilles qu'ils rapportaient de leurs campagnes les dispensaient de ce soin.

On ferait un gros livre rien qu'avec l'énumération de ces dépouilles opimes, à commencer par celles qui figuraient au triomphe de Lucius Scipion en l'an de Rome 565. Pour ce qui est de l'orfévrerie seulement, on y comptait, au dire des auteurs latins, quatorze cent cinquante livres pesant d'argenterie ciselée, et une masse de vases atteignant le poids de quinze cents livres.

Mais qu'est-ce que cela auprès des trésors que Paul-Émile rapporte de sa campagne en Macédoine? Le compte détaillé que nous en donne Plutarque est vraiment étourdissant. Trois mille hommes, dit-il, étaient employés à porter l'argent monnayé pris sur l'ennemi. Cet argent était contenu dans cent quatre-vingts vases pesant chacun cent quatre-vingts livres, dont la valeur jointe à celle de leur contenu représentait à peu près neuf millions, valeur actuelle. Soixante-dix-sept vases étaient remplis de monnaies d'or, et à la suite une autre troupe de soldats portaient une multitude infinie de coupes d'argent, de tasses, de rhytons et autres vases à boire remarquables par leurs dimensions, leur ciselure et la beauté des figures en ronde bosse dont ils étaient ornés. A la suite, figuraient quatre cents couronnes d'or que les principales villes de la Grèce avaient envoyées à Paul-Émile pour honorer sa victoire; et enfin venait une grande coupe d'or enrichie de pierreries, du poids de six cents marcs environ, que le triomphateur lui-même avait fait faire comme offrande aux dieux. Un auteur moderne estime à quarante-cinq millions la valeur de tous ces trésors.

Le triomphe de Lucullus, qui eut lieu dans le siècle suivant, ne fut guère moins remarquable par la richesse des trophées. Sans parler des lingots et de l'or mon-

nayé, vingt chariots y figuraient tout remplis de vaisselle d'argent, trente-deux autres, pleins de vaisselle d'or et de harnais garnis de même métal, et, à leur suite, venaient huit mulets chargés de lits incrustés d'or à la mode orientale.

Ce même Lucullus, resté célèbre par son luxe et sa sensualité, se faisait servir à table dans de la vaiselle d'or et d'argent ornée de pierreries.

Pour avoir tardé longtemps à pénétrer dans la vie privée des Romains, le luxe, on le voit, n'avait pris chez eux qu'un développement plus rapide. Celui de l'orfévrerie de table fut poussé à ses dernières limites. Pompée, au temps où il gouvernait la Judée, réunit, dit-on, dans un festin, mille convives dont chacun avait sa coupe d'or. Et encore si cela s'était borné à la vaisselle de table ! Mais à en croire l'orateur Calvus, qui pour sa part protestait contre une pareille folie, on allait jusqu'à faire les ustensiles de cuisine en argent.

L'orfévrerie purement décorative faisait également fureur. La forme des vases en métaux précieux variait à l'infini. On leur donnait toutes sortes de noms, selon les caprices de la mode : il y avait les vases *Clodiana*, les *Furniana*, les *Gratiana*. On appelait *Anaglyptes* ou *Anaglyphes* ceux qui portaient des figures ciselées en relief.

Quant à la ciselure, il semble qu'elle eut alors non-seulement atteint, mais même dépassé son apogée; car Pline fait mention de certains vases décorés par Pythéas avec un art si subtile, qu'il n'en restait déjà plus rien de son temps. Il regrette aussi la perte des procédés d'un certain Teucer, qui excellait à faire dans le métal des incrustations « malheureusement peu solides ».

Tout prouve du reste que les procédés de l'orfévrerie étaient alors très-variés. Le grand encyclopédiste romain parle d'un certain traitement particulier de l'argent au moyen des acides et de divers sels, qui de

son temps se pratiquait en Espagne. Par lui, nous savons également que les Égyptiens, vers ce temps-là, au lieu de ciseler l'argent, le décoraient de peintures, et qu'ils pratiquaient dès lors le procédé si souvent employé de nos jours de l'oxydation, afin d'atténuer l'éclat, le miroitement du métal. A cet effet, dit-il, ils mêlaient à l'argent un tiers de cuivre fin de Chypre, y ajoutaient du soufre vif et faisait passer le tout au feu dans des vases lutés en argile.

Mais au milieu de tout cela, on ne voit pas qu'il soit question nulle part d'orfévres romains. Il y avait bien des orfévres établis à Rome; mais on ne trouve guère cités que des noms grecs, Ariston, Pasitélès, très-célèbre au temps de Pompée, Zopyre, Pythéas, d'autres encore dont les œuvres étaient grandement recherchées. Abandonnant leur patrie ruinée et asservie, les artistes grecs ne devaient plus travailler désormais que pour les maîtres du monde. Ainsi s'explique que, dans toutes les œuvres d'orfévrerie que nous ont laissées la Rome républicaine et même la Rome impériale des premiers siècles, nous retrouvons encore, au milieu de traditions plus ou moins altérées, le génie de la Grèce et la main de ses enfants.

CHAPITRE II.

PÉRIODE IMPÉRIALE.

1. L'Empire romain.

Nous sommes arrivés ici à la plus grande date de l'histoire, à celle qui sépare le monde ancien du monde moderne. Une ère nouvelle commence. Pour nous, à partir de ce moment, l'antiquité est close; il n'en reste plus que de simples traditions, destinées elles-mêmes à disparaître peu à peu sous le flot de barbarie qui va bientôt envahir l'Europe.

Ces saines traditions de la civilisation antique, Rome seule qui avait tout absorbé, Rome seule les avait recueillies. Elles y persistèrent encore assez intactes pendant les deux ou trois premiers siècles de l'empire. L'art qui s'en inspirait n'était certainement pas tout à fait aussi pur que celui des beaux siècles de la Grèce; mais néanmoins il conservait encore un incontestable cachet de grandeur et un très-noble style. Les monuments de la statuaire et de l'architecture romaine sont là pour l'attester.

Jamais on ne construisit davantage; jamais non plus le luxe ne fut porté plus loin que sous le règne des pre-

miers empereurs. L'or et l'argent étaient prodigués avec une profusion qu'on ne saurait imaginer dans la décoration des palais vraiment féeriques que se faisaient construire à l'envi ces tyrans blasés et fous d'orgueil. Caligula semblait avoir atteint la limite du possible. Néron, après l'incendie de Rome, voulait faire plus encore. Dans sa fameuse *Maison d'or*, dont les triples portiques se développaient sur une longueur d'un kilomètre et demi, toutes les pièces d'apparat furent lambrissées d'un placage d'or dont l'éclat était encore relevé par toutes sortes d'incrustations en pierres ou matières précieuses. Les poutres des plafonds elles-mêmes étaient revêtues d'or. Les bains étaient garnis de baignoires d'argent recevant l'eau par des robinets de même métal, et tout à l'avenant.

L'or et l'argent ainsi employés ne relèvent plus, il est vrai, de l'industrie de l'orfévre. Lorsque Caligula faisait mettre à son cheval des fers d'argent, et que, renchérissant sur cette folie, Poppée, la femme de Néron, se faisait traîner dans un char d'argent par des chevaux ferrés en or, ce n'étaient certainement pas non plus des orfévres qui faisaient pour cela l'office de maréchaux-ferrants. Mais on pense bien qu'au milieu de ce luxe insensé, le mobilier et les objets décoratifs n'étaient pas oubliés. Dans ces palais si richement lambrissés, il va sans dire que l'or et l'argent ruisselaient également sur tous les meubles.

Héliogabale, au dire de Plutarque, se faisait servir ses repas sur une table d'argent; les siéges des convives étaient en argent, le tout habilement ciselé et décoré d'ornements d'or. Sa vaisselle, bien entendu, était pareillement en argent, soit pur, soit habilement mélangé avec d'autres métaux. Enfin le luxe de ce prince était tellement insensé, que les meubles de sa garde-robe même étaient en or ou en argent.

Et ce n'étaient pas les empereurs ou leurs femmes

seulement qui s'étaient jetés ainsi dans toutes les extravagances du luxe. C'était l'aristocratie romaine tout entière, les femmes surtout. Les élégantes du temps ne voulaient plus coucher que dans des lits incrustés, enrichis de ciselures d'or et d'argent. Tous leurs menus meubles, leurs ustensiles de toilette (et elles en avaient beaucoup), devaient être en métaux précieux.

Le luxe de l'argenterie n'était pas moins grand. A la valeur de la matière, on voulait qu'elle joignît celle que peut y ajouter la perfection de la main-d'œuvre. On recherchait surtout la vieille orfévrerie; les pièces ciselées de la main d'un artiste célèbre et mort depuis longtemps étaient sans prix, et celles qui passaient pour avoir appartenu à des personnes illustres, tels qu'Auguste, Marc-Antoine, etc., n'étaient pas moins recherchées. Caligula se vantait de posséder des vases à boire dont Alexandre le Grand avait fait usage. Rome avait ses collectionneurs qui, comme ceux de nos jours, ne faisaient pas grâce du moindre détail qui pût faire valoir leurs trésors. Le poëte satirique Martial se plaint très-plaisamment d'être continuellement obligé, pendant les repas, d'entendre raconter « les généalogies enfumées » des coupes d'argent placées devant les convives et dont bien souvent on ne craignait pas de faire remonter l'origine jusqu'à Nestor, Achille ou Didon.

Le haut prix mis à ces antiquités dut nécessairement provoquer bien des fraudes. La contrefaçon, établie sur une large échelle, atteignait quelquefois une rare perfection. Mais, en dehors même de cette industrie interlope et uniquement pour satisfaire le goût prédominant, les orfévres romains ne travaillaient guère alors que d'après d'anciens modèles, s'étudiant de préférence à reproduire ceux des grands artistes grecs ou siciliens.

On s'expliquerait difficilement les débauches de luxe en tous genres dont les premiers siècles de l'empire donnèrent le spectacle, si l'on ne se rendait compte

que, depuis plusieurs siècles déjà, Rome était constamment occupée à rançonner, à piller le monde entier et à s'enrichir à ses dépens.

Nous avons déjà vu, à propos des triomphes décernés par la république à ses généraux vainqueurs, quelles prodigieuses richesses ils rapportaient de leurs campagnes. Je tomberais dans de fatigantes et inutiles redites, si j'entreprenais de raconter, de citer seulement, les cérémonies du même genre qui eurent lieu sous l'empire, depuis le triomphe de Titus, dont l'un des principaux trophées fut le trésor sacré du temple de Jérusalem, jusqu'à celui d'Aurélien où la malheureuse reine Zénobie fut traînée elle-même, chargée de lourdes chaînes d'or que des esclaves l'aidaient à porter. Aux dépouilles de Carthage, de l'Illyrie, de la Grèce, vinrent ainsi s'ajouter continuellement, pendant plus de trois siècles, celles de l'Ibérie, de l'Égypte, de la Syrie, de la Palestine et des autres provinces de l'Asie Mineure, de l'Arménie, de la Perse et d'une foule de peuples barbares, depuis les Germains et les Daces jusqu'aux Parthes et aux Scythes eux-mêmes.

Presque tous ces peuples que les Romains confondaient si dédaigneusement sous la dénomination commune de Barbares possédaient des trésors dont on ne soupçonne pas généralement la richesse. Pour n'en citer qu'un exemple, emprunté à notre Gaule elle-même, celui que les Tectosages conservaient dans leur capitale (Toulouse) et dont Q. Servilius Cepio s'empara vers les premières années du deuxième siècle, s'élevait, d'après Posidonius, à quinze mille talents (près de quatre-vingt-dix millions de notre monnaie).

Les largesses que les empereurs faisaient après cela aux pays conquis n'étaient en réalité qu'une bien insignifiante part de restitution. Lorsque, par exemple, Hadrien, dans le cours de ses voyages, donnait aux Argiens, pour leur temple de Junon, un grand paon

tout en or dont la queue étincelait de pierres précieuses, ce devait être assurément une magnifique pièce d'orfévrerie; mais qu'est-ce que cela auprès de tous les trésors d'art que, bien avant lui, Rome avait enlevés à la Grèce?

Le luxe de Rome cependant devait, dans une certaine proportion, déborder au dehors. Ses généraux, ses proconsuls, gorgés de richesses et habitués à toutes les recherches de l'opulence, menaient un train princier et traînaient après eux, même à la guerre, tous les éléments de ce luxe où ne pouvait manquer de figurer une riche argenterie. Quelquefois sans doute, par suite d'une surprise ou d'une déroute, toute cette argenterie pouvait bien tomber aux mains des Barbares ; ou bien l'on n'avait que le temps de la cacher, de l'enfouir, pour la soustraire à leur cupidité. Cela devait être fort rare; mais cela nous explique cependant comment des trouvailles considérables de pièces d'orfévrerie romaine ont pu être faites jusqu'au fond de l'antique Germanie.

La plus importante assurément, sous le double rapport du nombre et de la beauté des objets, est celle qui a eu lieu, il y a quelques années, auprès d'Hildesheim, en Hanovre. Ce trésor, dont les pièces principales ont déjà été reproduites à un grand nombre d'exemplaires, grâce aux procédés du moulage et de la galvanoplastie, se composait de plus de soixante-dix objets, pièces, d'apparat ou d'usage, vases décoratifs ou vases à boire, vaisselle de table, ustensiles de cuisine, objets mobiliers, tels que trépieds, candélabres, etc., le tout d'un style si pur que la plupart des antiquaires n'ont pas craint de le faire remonter jusqu'au premier siècle de notre ère. La plupart des vases, patères, urnes ou hydries dont il se compose, sont des objets d'art également remarquables par leur forme et par leur décoration. De ce nombre est surtout la belle patère que nous avons reproduite ci-dessus, page 31. Le style de cette

pièce est si pur qu'il paraît impossible de ne pas la considérer comme la reproduction d'un modèle grec de la meilleure époque. Tout le monde y reconnaîtra sans doute la figure de Minerve caractérisée par ses attributs ordinaires. Quelques archéologues allemands ont préféré cependant y voir la personnification ou la divinité protectrice appelée « Dea Roma ».

Presque toutes les pièces du trésor d'Hildesheim portent, poinçonnée au revers, l'indication de leur poids. C'était l'usage à cette époque. Les Romains, gens positifs, estimaient l'argenterie tout à la fois pour sa valeur d'art et pour sa valeur intrinsèque. Quel qu'en fût le mérite, elle se vendait au poids. Pline nous parle de vases que des amateurs avaient payés de cinq à six mille sesterces (de onze cent soixante à quatorze cents francs) la livre.

Cette indication du poids sur les pièces d'orfèvrerie prouve encore autre chose : c'est qu'à cette époque les trésors d'orfèvrerie constituaient, pour leurs heureux propriétaires, une sorte de réserve, de placement de l'épargne, dont on était bien aise de pouvoir à tout moment contrôler la valeur.

Longtemps avant la découverte du trésor d'Hildesheim, diverses autres trouvailles, d'un intérêt non moins grand, avaient eu lieu dans notre propre pays. L'une d'elles surtout est d'une importance tout à fait exceptionnelle : c'est celle de la magnifique patère d'or trouvée à Rennes au commencement de ce siècle, et qui se voit aujourd'hui au cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Les objets de cette nature en or ont toujours été de la plus grande rareté. Pline, lui-même, à qui l'on doit de connaître le nom d'un grand nombre d'orfèvres célèbres de l'antiquité, fait remarquer que c'est en ciselant l'argent qu'ils se sont illustrés, et s'étonne de ne trouver parmi eux aucun ciseleur d'or.

A son extrême rareté, notre patère joint d'ailleurs le

mérite d'une beauté réelle. Je ne crois pouvoir mieux faire que d'en emprunter la description au savant conservateur du musée des antiques, en l'accompagnant d'une reproduction de l'objet lui-même.

« La patère de Rennes, nous dit M. Chabouillet, est une coupe d'or massif fabriquée au marteau, décorée

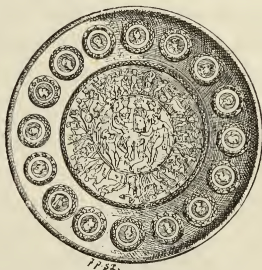


Fig. 5. Patère de Rennes. — Vue de détail.

d'un emblema (bas-relief central) et d'une bordure de médailles romaines. L'emblema représente un défi entre Bacchus et Hercule, ou plutôt le triomphe du vin sur la force.... Une frise ou bordure encadre le sujet principal et complète le sens de la composition. C'est *Bacchus triomphant d'Hercule*. ..... Dans le médaillon

principal on compte huit personnages et un animal. Dans la bordure, on compte vingt-neuf personnages et cinq figures d'animaux. ..... Une couronne de laurier entoure l'*emblema.* »

La largeur de la coupe est de vingt-cinq centimètres. Elle pèse un kilogramme trois cent quinze grammes. Cette admirable pièce paraît avoir été fabriquée vers les premières années du troisième siècle. Elle porte assurément encore le cachet des grandes traditions. On trouverait difficilement une autre pièce en or qui lui soit comparable.



Vue d'ensemble.



Vue de profil.

Fig. 6. Patère de Rennes.

Comme orfévrerie d'argent d'origine romaine, le Cabinet des antiques possède, entre beaucoup d'autres pièces, une magnifique collection d'objets découverts, il y a une quarantaine d'années, dans un champ voisin de Bernay (département de l'Eure). Là ce n'est plus une seule pièce isolée, c'est un trésor tout entier que le hasard fit rencontrer à un pauvre cultivateur qui labourait son champ; ce sont plus de soixante objets en argent, plus de vingt-cinq kilogrammes pesant de statuettes, de vases, de plats, d'ustensiles de tous genres. On pense généralement que le tout provient d'un temple de Mercure situé jadis en cet endroit.

L'une des pièces les plus importantes du trésor est la statue en argent du dieu lui-même, haute de cinquante-six centimètres, monument unique par sa dimension dans un métal aussi précieux et par sa parfaite conser-

vation, mais qui laisse malheureusement à désirer, il faut le reconnaître, sous le rapport de l'art.

Une autre statuette du même dieu avait été trouvée en fragments. Ceux-ci ont été rapprochés avec beaucoup d'art par M. Depaulis. La figure ainsi reconstituée ne mesure que trente-cinq centimètres de hauteur ; mais elle est d'un beaucoup meilleur style que la précédente.

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans le trésor de Bernay, c'est la collection des patères et vases de différentes sortes. Ils sont généralement décorés de sujets en relief exécutés par le procédé du repoussé ; et comme, pour obtenir ainsi une exécution assez fine, on ne peut guère employer que des plaques de métal fort mince, plusieurs de ces vases sont consolidés, dans leur partie concave, par une sorte de cuvette en argent qui leur sert de doublure.

Parmi les plus remarquables, il faut citer d'abord la belle paire d'œnochoés dont nous donnons ici le dessin. Par son style large et sévère, elle se rattache aux meilleures traditions de l'art. Raoul Rochette n'hésitait pas à placer la date de sa fabrication à l'aurore de l'empire romain. Les sujets sont empruntés à l'histoire de la guerre de Troie. L'un d'eux représente, d'un côté, *Achille pleurant sur le corps de Patrocle*, de l'autre, le *Rachat du corps d'Hector*, et, sur le col du vase, l'*Enlèvement du Palladium*. — Le second vase nous montre, d'un côté, *Achille traînant le corps d'Hector derrière son char*, de l'autre, la *Mort d'Achille*, et, sur le col, *Ulysse et Dolon*. — Les anses, terminées par des têtes de Méduse, sont décorés d'ornements ciselés dans la masse. C'est par le même procédé qu'est exécutée la ligne d'oves et d'annelets qui sépare le col de la panse. — La hauteur des vases est de trente centimètres, leur circonférence de quarante-quatre.

Au même groupe d'objets se rattachent deux belles paires de canthares ornées de bas-reliefs représentant



Fig. 7. Œnochoé de Bernay.

des sujets bachiques, exécutées au repoussé sur des feuilles d'argent mince, doublées de cuvettes en argent massif. Ces deux paires de vases se ressemblent beaucoup l'une à l'autre par la décoration et la nature du travail, mais diffèrent sensiblement sous le rapport de la forme. Elles ont fait partie de la même offrande et par conséquent peuvent être regardées comme contemporaines.

Parmi les autres pièces, vases, disques, tasses, spatules, etc., dont se compose le trésor de Bernay, un certain nombre portent des inscriptions votives qui ont permis aux archéologues d'en fixer l'âge avec une grande précision relative. L'opinion généralement acceptée est que les plus anciens de ces objets datent, comme je l'ai dit, des premières années de l'empire romain, et que les derniers fabriqués remontent au moins au troisième siècle de notre ère. Les mêmes inscriptions ont en outre cela d'intéressant qu'elles renferment à la fois des noms romains (ceux qui se lisent sur les pièces les plus anciennes) et des noms purement gaulois, circonstance qui prouve combien, dès les premiers siècles de notre ère, l'art et l'industrie des Romains s'étaient déjà vulgarisés dans les Gaules.

D'autres trouvailles d'orfévrerie confirment ce fait. Parmi elles, je ne saurais omettre de citer le beau disque ou plat d'argent trouvé dans le Rhône, il y a deux cents ans, et connu depuis lors sous la dénomination très-erronée de *bouclier de Scipion*.

Ce disque, le plus grand qu'on connaisse (il a soixante-dix centimètres de diamètre), est actuellement conservé à Paris, au Cabinet des antiques. Ni sa destination ni le sujet qu'il représente ne justifient son ancien nom. D'abord ce n'est aucunement un bouclier, mais bien un grand plat de l'espèce de ceux que les Romains désignaient sous le nom de *Lances*. Ensuite le sujet qu'il représente n'est pas du tout la *Continence de Scipion*,

mais, ainsi que l'a démontré Winckelmann, *Agamemnon rendant Briséis à Achille*. Les savants s'accordent à croire que cette belle pièce d'orfévrerie a dû être fabriquée vers le troisième ou le quatrième siècle de notre ère.

Un archéologue de Vienne, M. Arneth, a donné la curieuse énumération des principaux vases antiques en or ou en argent qui sont parvenus jusqu'à nous. Les personnes curieuses de plus de détails à ce sujet pourront recourir à lui.

L'art romain, dont nous venons de mentionner tant d'œuvres remarquables, ne tarda pas cependant à décliner. Bien des causes diverses devaient contribuer à sa décadence. L'excès du luxe, celui de la richesse, finissent toujours par nuire à la pureté du style. Pour satisfaire les gens blasés, l'artiste est obligé de chercher bientôt des formules nouvelles, quitte à sacrifier peu à peu et les saines traditions et les règles éternelles du beau. Puis quelle confusion, quelle perturbation ne dut pas jeter dans le goût public ce continuel amoncellement dans la capitale de l'empire d'objets de tous les styles triomphalement rapportés de tous les coins du monde ! Quel style eût pu rester pur et sans mélange au milieu de cette incohérence de modèles offerts aux caprices de l'artiste ?

Deux faits immenses accomplis sous un même règne devaient amener une révolution plus grande encore. Je veux parler de la conversion de Constantin survenue au commencement du quatrième siècle et de la fondation de Constantinople par le même empereur.

Constantin ayant embrassé la foi nouvelle, l'art chrétien, jusque-là enfoui et à peine en germe dans les catacombes, prend tout à coup sa place au soleil et passe presque sans transition d'une simplicité rudimentaire à une somptuosité qui atteindra bientôt et dépassera même celle des cérémonies qu'il remplace.

Constantin, qui, en érigeant une nouvelle ville sur les ruines de Byzance, croyait simplement donner une seconde capitale à son empire, fonde, par le fait, un empire nouveau, et inaugure en quelque sorte une nouvelle civilisation.

Rome n'eut cependant pas à se plaindre de Constantin sous le rapport de la munificence. Il lui fit de magnifiques adieux. Anastase le bibliothécaire, nous apprend que, pour les églises de la ville éternelle seulement, il fit mettre en œuvre trois ou quatre mille livres d'or et plus de trente mille livres d'argent. Saint-Jean de Latran eut pour sa part mille dix-sept marcs d'or, dont une grande lampe ornée de dauphins pesant vingt-cinq livres, quatre couronnes votives du poids de quinze livres chacune, sept plats de trente livres, cinquante calices, deux grands vases et une infinité d'autres pièces d'orfévrerie en argent. Mais, comme orfévrerie d'argent, la plus importante de ces œuvres fut un grand ciborium ou baldaquin accompagné de dix-huit statues colossales représentant Jésus-Christ, ses apôtres et des anges. Au dire du même historien, Constantin fit en outre placer une croix du poids de cent cinquante livres sur le tombeau de saint Pierre et une autre toute pareille sur celui de saint Paul.

Tels furent les commencements de l'orfévrerie chrétienne.

Mais laissons ici la Rome des Césars, pour suivre Constantin dans sa nouvelle capitale. Nous reviendrons un peu plus tard à la Rome des papes.

2. L'Empire d'Orient.

Ce n'était pas une petite entreprise que de fonder de toutes pièces, et pour ainsi dire d'un seul jet, une nouvelle capitale capable de rivaliser avec Rome. Il est impossible de n'être pas émerveillé de la promptitude avec laquelle Constantin sut mener à fin cette colossale affaire. Quelques années à peine lui suffirent pour tracer l'enceinte de la ville nouvelle, pour y construire les édifices de tous genres qui peuvent concourir à la splendeur d'une capitale, un cirque, un amphithéâtre, un palais, des marchés, des portiques, pour la doter enfin de nombreuses églises consacrées au nouveau culte que l'empereur lui-même venait de substituer à celui des faux dieux.

Cependant Constantin ne pouvait songer à décorer tous ces édifices, à les pourvoir de tout le mobilier convenable avant même qu'ils ne fussent complétement construits. Il ne faut donc pas s'étonner s'il paraît avoir moins richement doté, sous le rapport de l'orfévrerie, les églises de Constantinople que celles de Rome. Constantin n'épargna rien du moins de ce qui pouvait contribuer à la somptuosité des nouvelles églises qu'il eut le temps d'achever.

Parmi les plus magnifiques et les plus célèbres, il faut citer d'abord le temple qu'il éleva à la divine Sagesse (Sainte-Sophie) et l'église des Saints-Apôtres qu'il avait choisie pour sa sépulture. Le chœur de celle-ci était tout entouré de bas-reliefs de bronze damasquiné d'or. A Sainte-Sophie, Constantin avait fait ériger une magnifique colonne surmontée d'une croix enrichie de pierreries de la forme de celle qui lui était apparue dans le ciel. De grandes croix d'or du même genre

avaient été également érigées par lui dans la salle du trône du palais impérial et sur plusieurs points de la ville même, au Forum, dans le Philadelphion, etc. Enfin ce même signe miraculeux surmonté d'une couronne d'or gemmée fut répété sur le *labarum* ou étendard sacré adopté par Constantin.

En même temps, les églises d'Asie, Antioche, Nicomédie, Bethléem, le Saint-Sépulcre de Jérusalem, étaient également l'objet de sa munificence, et recevaient de lui une foule de pièces d'orfévrerie de la plus grande valeur.

Constantin vivant fut le premier empereur qui porta une couronne d'or décorée de perles et de pierreries. Constantin mort fut le premier qui fut enseveli dans un cercueil d'or.

Son fils Constance, moins illustre que lui, ne fut pas moins magnifique, et sa munificence envers les églises ne fut pas moindre. Par ses soins, la décoration de l'église de Sainte-Sophie fut richement achevée. Sous son règne et plus encore sous celui de Théodose, l'orfévrerie, appliquée aux usages profanes aussi bien qu'au service du culte, prit à Constantinople un développement considérable. Au dire des historiens contemporains, la ville regorgeait d'orfévres dont les somptueux magasins offraient à l'œil des magnificences telles que le rigide saint Jean Chrysostôme, alors patriarche de Constantinople, se plaignait de ce qu'on n'avait plus d'admiration que pour elles.

L'orfévrerie s'introduisit bientôt jusque dans les détails du costume, qui subit vers cette époque une révolution complète, comme on peut s'en apercevoir à l'inspection du beau disque ci-joint trouvé à Amendralejo en Espagne, et qui représente Théodose lui-même entre ses deux fils associés par lui à l'empire[1].

1. Ce précieux monument de l'orfévrerie du quatrième siècle est

Au diadème orné de perles et de pierreries que Constantin avait adopté le premier, ses successeurs ajoutèrent bientôt, sur les côtés, des pendeloques en pierres fines rattachées par des chaînes au bandeau de la cou-



Fig. 8. Disque de Théodose.

ronne. A la simple toge, dans laquelle se drapaient les empereurs romains, ils substituèrent une longue robe

certainement byzantin. Les caractères latins de l'inscription prouvent seulement qu'il était destiné à l'une des provinces occidentales de l'Empire. Mais, à défaut même du style des figures, les caractères grecs (sans doute la marque d'orfévre) qu'on lit au revers du disque suffiraient à prouver qu'il est bien l'œuvre d'un artiste byzantin.

de soie aux couleurs éclatantes et tissue d'or, chargée de riches orfrois aux manches, à la poitrine et dans le bas, et recouverte en partie par une ample et riche chlamyde qu'on rattachait souvent sur la poitrine par une pièce mobile (le *tablion*) dont la décoration était confiée à l'orfévre.

Il va sans dire qu'à cette cour fastueuse on rivalisait de luxe dans le costume à tous les degrés de la hiérarchie, et que les femmes de leur côté renchérissaient sur le tout.

L'orfévrerie profane avait en outre à s'exercer parfois sur des œuvres moins futiles. A défaut des dieux déchus, on élevait toujours des statues aux puissants de ce monde, et, le bronze n'ayant pas assez de valeur pour eux, on les faisait le plus souvent en argent. C'est ainsi que sur l'Augusteon une statue du poids de sept mille livres fut érigée à la mémoire de Théodose le Grand, et que sur d'autres places de la ville s'élevèrent successivement la statue colossale de l'impératrice Eudoxie et celles de ses trois filles, toujours en argent.

Mais celui des successeurs de Constantin qui passe pour avoir été le plus prodigue en œuvres d'orfévrerie est l'empereur Justinien. Il est vrai que, pour se livrer à ces prodigalités, Justinien eut plus de facilités que personne, si l'on doit ajouter foi au témoignage des auteurs byzantins qui affirment que, lors de son avénement au trône, il trouva plus de trois cents mille livres d'or dans le trésor impérial.

Le monument le plus célèbre de son règne fut encore l'église de Sainte-Sophie qu'il rebâtit complétement. Non-seulement l'édifice primitif, construit peut-être un peu trop précipitamment, avait depuis longtemps disparu, mais encore le nouveau temple que Théodose avait élevé sur ses ruines était devenu à son tour la proie des flammes. Justinien résolut de reconstruire l'édifice sur un plan tout nouveau et qui le mît désormais

à l'abri des mêmes dangers. Et de là sortit cette magnifique église à coupoles qui subsiste encore, après avoir servi en quelque sorte de prototype à l'architecture byzantine. Justinien y apporta une magnificence sans égale.

La description de l'église de Sainte-Sophie est partout. J'y renvoie ceux de mes lecteurs que cela peut intéresser. Quant à moi, je n'ai à parler que des richesses métalliques qui concoururent à sa somptueuse décoration.

Les marbres les plus rares avaient été prodigués dans toutes les parties de l'église. Les métaux précieux furent réservés pour le sanctuaire, pour le *Bema*, comme on l'appelait. Cette partie de l'édifice avait une clôture formée d'un soubassement de douze colonnes et d'une architrave en argent. On montait à l'autel par des degrés revêtus de lames d'or. La sainte table, dont la surface était tout en or, reposait sur des colonnes du même métal (au moins leur revêtement) inscrutées de pierreries. Le sol sur lequel portaient ces colonnes était lui-même recouvert de lames d'or.

Le ciborium qui surmontait l'autel se composait de quatre colonnes réunies entre elles par autant d'arcades d'argent doré et supportant un dôme à huit pans. Un globe surmonté d'une grande croix d'or enrichie de pierreries s'élevait au sommet du dôme et huit candélabres d'argent se rattachaient à sa base.

Enfin un hémycicle, placé derrière l'autel et compris entre quatre colonnes, renfermait le trône du patriarche et des siéges pour ses acolytes. Trône, siéges et colonnes étaient en argent doré.

Après avoir si somptueusement décoré le sanctuaire de Sainte-Sophie, Justinien ne pouvait manquer de doter cette église d'un mobilier ecclésiastique, d'une quantité de vases sacrés proportionnés à son importance. Sous ce rapport également, de l'aveu de tous, sa muni-

ficence fut extrême. Cependant il est difficile de ne pas soupçonner d'exagération l'auteur anonyme qui a décrit les monuments de Constantinople à cette époque, lorsqu'il dit que le nombre des vases destinés au culte dans l'église de Sainte-Sophie était de quarante-deux mille et que celle-ci possédait en outre six mille candélabres d'or.

Quoi qu'il en soit, la récente adoption d'un nouveau culte, la rapidité avec laquelle il se répandit dans toutes les parties de l'empire, devaient nécessairement donner à l'orfévrerie de cette époque une prodigieuse impulsion. Tout était changé; tout était à refaire. Les vases sacrés n'étaient plus les mêmes. Presque tous se rapportaient à de nouveaux types. Ces types, consacrés par l'usage ou par la liturgie, étaient il est vrai assez uniformes, mais leur ornementation variait à l'infini; elle offrait les applications les plus diverses à tous les procédés de l'orfévrerie. On y fit concourir la ciselure, les incrustations, l'emploi des pierres précieuses, des perles, des camées.

Le luminaire, de son côté, se prêtait à mille combinaisons nouvelles. Tantôt c'étaient de simples lampes suspendues isolément par des chaînes de même métal; tantôt des groupes de lampes réunies entre elles par des chaînettes qui formaient comme les mailles d'un filet; d'autrefois ces groupes de lumière étaient supportés, disent les anciens auteurs, par des sortes d'arbres en métal, quelque chose, je suppose, comme des torchères ou de grands candélabres; souvent aussi c'étaient des couronnes de métal à plusieurs becs de lumière, suspendues par des chaînes.

A cette époque, on suspendait aussi très-fréquemment au-dessus de l'autel des couronnes qui n'avaient rien de commun avec le luminaire, simples objets de dévotion ainsi placées pour faire honneur au Saint-Sacrement de l'autel. L'usage de ces *ex veto* dura long-

temps. Les princes même consacraient quelquefois ainsi leurs propres couronnes ; nous en verrons plus d'un exemple. Cet usage date au moins du sixième siècle ; on en trouve la preuve dans les mosaïques de l'église de Saint-Apollinaire in classe, à Ravenne.

Pour en revenir à Justinien, on doit bien penser qu'un prince si magnifique, si prodigue envers les églises, devait apporter également une rare somptuosité dans la tenue de sa maison impériale. Les historiens de son temps nous apprennent en effet que la vaisselle de table, que les coupes dont il se servait pour boire, étaient généralement d'or ornées de perles, de pierres fines et artistement historiées. Enfin, dans son amour extrême de l'orfévrerie, Justinien alla jusqu'à se faire préparer de son vivant un cerceuil d'or, comme celui que Constantin avait eu avant lui. Je ne sache pas que depuis lors l'industrie de l'orfévre ait jamais plus été appliquée à ce funèbre usage.

Le temps cependant manqua à Justinien. Il mourut sans avoir pu achever la splendide décoration de son palais impérial de Constantinople. Celle-ci s'acheva peu à peu sous les règnes suivants, chacun d'eux y apportant son contingent de magnificence. Le propre fils de Justinien, l'empereur Justin, qui lui succéda en 565, dota, pour sa part, le palais impérial d'un magnifique trône en orfévrerie rehaussée de pierres fines. Ce trône était placé entre quatre belles colonnes qui supportaient un dôme tout resplendissant d'or. Derrière lui s'élevait une grande statue de la Victoire qui, de sa main droite, soutenait une couronne de laurier suspendue au-dessus de la tête du tout-puissant monarque.

Les nombreux empereurs qui se succédèrent pendant les deux ou trois siècles suivants ne firent qu'entasser incessamment de nouvelles richesses dans le palais impérial de Constantinople.

La pièce la plus magnifiquement décorée de ce palais, celle qui servait spécialement aux grandes cérémonies d'apparat, reçut le nom bien justifié de *Chrysotriclinium* ou *Triclinium d'or*. C'était une grande salle octogone à huit absides, où l'or ruisselait en effet de toutes parts. Le trône, tel que je l'ai décrit plus haut, occupait l'abside orientale; il était surélevé de quelques marches. Un peu plus bas étaient d'autres siéges également en or pour les membres de la famille impériale. Dans le fond s'élevait une grande croix ornée de pierreries, et, tout à l'entour, des arbres d'or (lisez toujours « dorés »), sous le feuillage desquels s'abritait une foule d'oiseaux émaillés et décorés de pierres fines, qui, par un ingénieux mécanisme, voltigeaient de branche en branche et, disent les historiens, « chantaient au naturel ». Puis, au bas des marches du trône, étaient placés des lions d'or d'un aspect farouche, qui, par le moyen d'un autre mécanisme également surprenant, ouvraient la gueule, rugissaient et même se dressaient sur leurs pattes de derrière de la façon la plus menaçante au moment où les ambassadeurs ou autres grands personnages admis à l'audience de l'empereur s'avançaient vers son trône. En même temps se faisaient entendre les orgues placées à l'autre extrémité de la salle, « des orgues d'or », nous dit-on, ce qui veut dire au moins des orgues richement dorées.

Ces derniers embellissements, d'un goût si douteux, exécutés au neuvième siècle, sous le règne de l'empereur Théophile, furent l'œuvre du plus habile orfèvre de l'époque, un grec nommé Léon, qui, à l'art de travailler les métaux précieux, paraît avoir joint un singulier talent pour la mécanique.

On rirait volontiers aujourd'hui de ces lions d'or se dressant sur leurs pattes; on considérerait comme une futilité peu digne de la majesté du lieu ces petits

oiseaux automates voltigeant sur un arbre de métal. Mais, si l'on se reporte par la pensée à l'époque où furent accomplis ces prodiges alors sans précédents, il est facile de comprendre l'admiration profonde qu'ils devaient inspirer, l'impression qu'ils devaient produire.

Il n'est pas prouvé d'ailleurs qu'il faille prendre tout à fait à la lettre les pompeuses descriptions dont les auteurs byzantins sont si prodigues. L'évêque lombard Luitprand, qui vint en ambassade à Constantinople au dixième siècle, prétend qu'à cette époque les arbres aux oiseaux merveilleux étaient tout bonnement en bois doré et les lions en bronze également doré. Cette assertion d'après laquelle il y aurait tant à rabattre de ce que disent les historiens antérieurs, pourrait du reste s'expliquer jusqu'à un certain point par le témoignage d'un autre chroniqueur qui nous apprend que, pendant le cours du siècle précédent, l'empereur Michel, dans un moment d'embarras financier, avait fait fondre et convertir en monnaie les lions et les arbres d'or, qu'on avait sans doute remplacés alors, tout en conservant le mécanisme, par des lions et des arbres tout semblables, mais en matières moins riches.

Je ne puis quitter le palais impérial de Constantinople sans dire encore un mot d'une autre salle presque aussi richement décorée que le Chrysotriclinium, du *Triclinium des onze lits*, comme on l'appelait, parce que les jours de gala l'empereur et ses convives y prenaient leurs repas à la façon antique, étant couchés sur autant de lits magnifiques. Là nous retrouvons encore un trône d'or et des colonnes d'argent supportant une riche draperie. Mais, je le répète, il n'est guère possible que, dans cette magnifique décoration, les métaux précieux aient pu être employés autrement que comme placage ou revêtement.

Le même évêque Luitprand, dont j'ai déjà invoqué

le témoignage, nous a conservé le récit d'un somptueux festin donné dans le triclinium des onze lits, lors de son ambassade à Constantinople :

« Le service de la table fut fait, » dit-il, « unique-
« ment en vaisselle d'or. Après le repas, on servit les
« fruits dans trois vases d'or, qui, à cause de leur
« poids, ne furent point apportés à main d'hommes,
« mais sur des chariots couverts de pourpre. Ils furent
« mis sur la table de cette manière : Trois cordes en-
« veloppées de peau dorée descendaient du plafond;
« on engagea les anneaux d'or dont elles étaient mu-
« nies dans les anses des vases, puis quatre hommes,
« et peut-être plus, les enlevèrent au moyen d'une
« poulie placée au-dessus du plafond, et on les mit
« ainsi sur la table. »

Singulière manière de servir une corbeille de fruits, il faut en convenir!

Mais ce récit des splendeurs sans cesse renouvelées de la cour des empereurs d'Orient m'entraîne beaucoup trop loin sous le rapport chronologique. L'orfévrerie, d'ailleurs, ne nous y apparaît guère que dans ses applications décoratives et monumentales, et il est à noter que cette belle industrie fut cultivée également et avec non moins d'éclat dans toutes ses autres applications par les artistes bysantins.

Entre leurs mains était né un art tout nouveau qui s'éloignait chaque jour un peu plus de la tradition antique.

L'antiquité classique avait au suprême degré le culte de la forme. L'Orient eut, de tout temps, celui de la couleur.

Cette différence de tendances devait se manifester jusque dans les œuvres d'orfévrerie. Dans les grands siècles de l'art, l'or et l'argent n'avaient guère été employés que purs, ou, exceptionnellement, à l'état d'alliages qui en variaient peu la couleur. Aux époques de

grand luxe, on y avait joint quelques pierres fines pour en rehausser l'éclat et la valeur. Mais cela ne suffisait pas à satisfaire le goût décoratif des gens du bas-empire. Pour eux, l'orfévrerie semble n'avoir plus de prix qu'à la condition de briller des plus vives couleurs. Aussi les orfévres byzantins se trouvèrent-ils peu à peu amenés à mettre en œuvre bien des matériaux dont les orfévres grecs ou romains ne paraissent pas avoir jamais fait usage. Non-seulement des pierreries furent employées par eux avec une profusion sans bornes, concurremment avec les perles et les camées; mais ils trouvèrent encore, dans des matières moins précieuses, des éléments de coloration d'une puissance qui n'avait jamais été atteinte jusque-là. Ce furent d'abord des incrustations de pierres ou de verre coloré. Puis à celui-ci on substitua bientôt l'émail.

L'émaillerie, telle que la pratiquaient les Byzantins, n'est autre chose que l'application sur la surface du métal de matières vitreuses qu'on y fixe par le procédé de la fusion, et qui s'y trouvent maintenues par un léger cloisonnage métallique destiné tout à la fois à séparer les couleurs entre elles et à accuser nettement les traits du dessin. Les couleurs de cet émail (le plus souvent translucide) sont d'un éclat extraordinaire et ont de plus l'avantage d'être complétement inaltérables.

De qui les Byzantins apprirent-ils cette industrie? Probablement des orientaux, puisque les anciens paraissent n'avoir jamais connu, en fait d'émail, que cette légère pellicule de matière vitreuse que les Grecs et surtout les Étrusques appliquaient si adroitement, au chalumeau, sur certains bijoux d'une délicatesse extrême. Toujours est-il que les orfévres byzantins furent les premiers en Europe à pratiquer l'émaillerie cloisonnée, qui prit bientôt un si grand développement entre leurs mains et qui, grâce à eux, se répandit plus

tard dans presque tout l'occident. M. Labarte, de qui l'autorité est grande en ces matières, pense que ce serait vers le temps de Justinien, au sixième siècle, qu'ils auraient commencé à la pratiquer. A l'appui de cette conjecture il cite fort ingénieusement le passage suivant d'un poëte contemporain, Corippus, qui célèbre les pompes de la cour impériale :

« Sur une table couverte de pourpre », dit cet auteur, « on disposa une vaisselle d'or que le poids des pierres précieuses rend plus lourde encore. L'image de Justinien était peinte sur toutes les pièces.... » et, plus loin : « L'empereur avait ordonné que l'histoire de ses triomphes fût retracée sur chaque pièce de sa vaisselle. »



Fig. 9. Saint Procope et saint Georges.

Et en effet l'émaillerie, qui se prête à la représentation de toute espèce de sujets, était bien une véritable peinture mise à la disposition de l'orfévre. C'est ainsi que pendant plusieurs siècles, les figures sacrées ou profanes, celles du Christ et de sa sainte mère, des évangélistes, des apôtres ou des principaux saints de l'Église d'Orient, celles des empereurs, de leurs femmes ou des princes associés par eux à l'empire, furent reproduites à l'infini. Comme spécimen de figures de ce genre, nous donnons ci-contre celles de saint Procope et de saint Georges, d'après une petite plaque émailée, aujourd'hui conservée dans le trésor de Saint-Marc de Venise.

Mais, on le sait, il vint un moment (le règne de Léon l'Isaurien) où le culte des images et par suite la reproduction de la figure humaine dans tous les

objets servant au culte furent sévèrement interdits par l'Église d'Orient. Ce schisme, connu sous le nom de schisme des *Iconoclastes* et qui dura près d'un siècle, donna lieu à de rigoureuses persécutions. Il portait à l'art un coup funeste. Entre autres conséquences il eut celle de faire émigrer un grand nombre d'artistes byzantins qui portèrent avec eux, d'abord en Italie, puis peu à peu dans le reste de l'Europe, les arts de leur pays et les industries dont ils avaient le monopole.

Suivre plus loin l'orfévrerie byzantine dans ses développements serait, je le répète, nous laisser entraîner beaucoup trop avant dans l'ordre chronologique. Contentons-nous de constater que cette industrie continua à prospérer, même pendant le schisme des Iconoclastes, et trouva encore postérieurement de puissants protecteurs, tels que l'empereur Basile le Macédonien au neuvième siècle, et, au dixième, Constantin Porphyrogénète, qui passe pour avoir été lui-même l'un des plus grands artistes de son temps.

Les personnes désireuses d'étudier plus à fond l'art byzantin pourront recourir avec tout profit au bel ouvrage de M. Labarte sur le *Palais impérial de Constantinople*, aux *Recherches sur la peinture en émail*, et à l'excellente *Histoire des arts industriels au moyen âge* dont on est redevable au même auteur.

Quant à nous, il nous faut actuellement quelque peu rétrograder pour relier ensemble les éléments très-divers de cette étude comparative. Nous avons vu par quels côtés l'industrie moderne dérivait de celle de l'antiquité. Il nous faut voir maintenant par quels points elle se relie à celle des Barbares. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

3. L'orfèvrerie barbare.

Les Barbares, jadis si souvent vaincus par Rome, prirent, dans les premiers siècles de notre ère, une terrible revanche de ce qu'on appelait autrefois le monde romain.

D'où sortaient-ils? On le sait à peine.

Du nord, de l'est de l'Europe, des extrêmes confins de l'Asie, s'élançait une continuelle avalanche de peuples nomades, se refoulant les uns les autres et débordant sur toutes les contrées qui, à un titre quelconque, pouvaient tenter leur cupidité. C'étaient les Huns, les Vandales, les Goths plus tard subdivisés en Ostrogoths et Wisigoths ; les Lombards, les Franks, les Saxons, les Burgundes sortis des forêts de la Germanie ; les Danois, les Normands et autres pirates du Nord, dont les hordes innombrables envahissaient tour à tour la Gaule, la Grande-Bretagne, l'Espagne et l'Italie elle-même, venant porter la terreur jusque dans Rome.

Les ruines que ces farouches conquérants semaient partout sur leur passage, la façon dont ils foulèrent aux pieds les derniers vestiges de la civilisation antique, ont attaché à leur nom un tel souvenir de barbarie qu'on s'est trouvé tout naturellement conduit à en conclure que de pareilles gens ne devaient avoir eux-mêmes aucun art, aucune industrie propre. Longtemps cette opinion a prévalu. Cependant l'histoire mieux étudiée et de nombreuses découvertes faites au siècle dernier et dans le nôtre ont fini par démontrer combien elle était mal fondée.

La barbarie diffère en cela de l'état sauvage, que ce qui constitue celui-ci est l'absence complète de toute civilisation, tandis que la barbarie, elle, au contraire a

presque toujours une civilisation incomplète, il est vrai, mais en harmonie avec ses instincts farouches. Les peuples barbares savent presque tous travailler les métaux, quitte à s'en faire des armes plutôt que des outils. A défaut du bien-être, ils connaissent le luxe. Presque tous les chefs barbares ont leurs trésors qu'ils traînent partout après eux. L'histoire même des expéditions lointaines entreprises par les Romains nous en a déjà fourni maintes preuves; nous avons vu quelles richesses leurs généraux vainqueurs rapportaient de contrées à peine civilisées. Ces contrées, il est vrai, n'étaient pas sans relations avec d'autres plus avancées qu'elles, avec la Grèce, l'Asie Mineure et, plus tard, avec l'empire d'Orient, qui, même, eut plus d'une fois à compter avec eux, et ne parvint souvent à se préserver de leurs dangereuses incursions qu'au prix de véritables tributs, de somptueux présents.

Les trésors des Barbares se trouvaient ainsi composés en partie du fruit de leurs rapines, en partie des objets d'art qui leur étaient plus ou moins bénévolement offerts à titre de rançon, en partie des produits les plus magnifiques de leur propre industrie; car, je le répète, ils en avaient une.

C'est dans les contrées envahies par eux du quatrième au huitième siècle que l'archéologie moderne a su découvrir peu à peu la trace de cette industrie longtemps méconnue. Certaines similitudes de procédés donnaient à ses monuments dispersés dans toutes les contrées de l'Europe occidentale ou méridionale un air de famille qui finit par appeler l'attention. Cette opinion, d'abord timidement émise, qu'il y avait là un art tout à fait indépendant des traditions classiques, prit plus tard un caractère de presque certitude, à mesure que le hasard, cette seconde providence des archéologues, faisait découvrir des objets du même genre dans tous les pays occupés, l'un après l'autre, par les peuples envahisseurs.

Bref il est aujourd'hui à peu près constaté que, dans toutes les contrées de l'Europe où ils ont séjourné, un genre particulier d'orfévrerie a été mis en pratique.

Cette orfévrerie se distingue, entre autres signes caractéristiques, par l'emploi de grenats en tables, en lamelles, quelquefois même en cabochons, tantôt simplement enchâssés dans le métal, tantôt disposés en ornements symétriques fixés soit par une sertissure, soit par un cloisonnage très-délicat.

Les plus anciens monuments de cette orfévrerie que nous connaissions se trouvent en Russie, au musée de l'Ermitage. Le gouvernement russe, aujourd'hui en possession des vastes contrées qui semblent avoir été le véritable berceau de ces races barbares, recueille depuis quelque temps avec beaucoup de soin tous les objets antiques qu'on peut y découvrir. Il en a formé deux collections distinctes, celle des *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, et la *Collection Scythique* qui compte déjà par centaines les bijoux et les vases ou autres objets d'orfévrerie en or massif.

Parmi ces derniers, je mentionnerai particulièrement deux pièces d'une grande valeur intrinsèque et peut-être d'une valeur artistique plus grande encore, dont un savant archéologue roumain, M. A. Odobesco, a été le premier, je crois, à signaler l'importance.

L'une (celle dont nous reproduisons l'image) est un diadème, une couronne, une sorte de bandeau royal de la plus grande richesse. Ce superbe objet a été trouvé à Novo-Tcherkask, sur les bords du Don. Il est en or très-pur, orné de perles, de cabochons et d'un superbe camée. Ne nous arrêtons pas au camée. Nul doute que celui-ci ne soit de travail grec. Il aura été enchâssé dans le diadème comme un des plus précieux joyaux dont on pût l'orner. Mais ce n'est là qu'un objet rapporté tout à fait accessoire, qui ne préjuge en rien la provenance de la couronne elle-même. Deux circonstances de nature très-

diverses prouvent que celle-ci est bien un objet de fabrication toute locale : — d'abord les pendeloques suspendues à la bordure inférieure du bandeau, ornement que plus tard les Byzantins empruntèrent, mais dont l'antiquité classique n'offre pas d'exemple; — puis, autre ornement d'un goût douteux, la rangée de figures d'animaux qui surmontent l'orle supérieur. L'élan et le bouquetin du Caucase, représentés ici fort exacte-

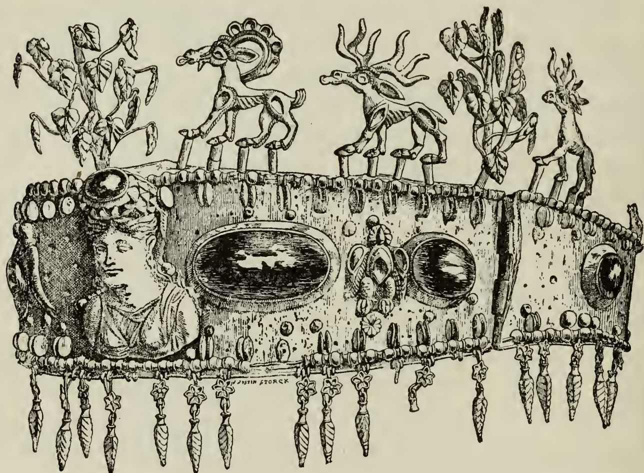


Fig. 10. Diadème scythe.

ment, étaient en effet des animaux très-communs dans l'ancienne Scythie et tout à fait étrangers à la Grèce.

L'autre objet conservé au musée de l'Ermitage est une énorme fibule en forme d'épervier, également en or très-pur incrusté de grenats. L'épervier tient dans ses serres un bouquetin tout semblable à ceux de la couronne que je viens de décrire, ce qui ne laisse pas plus de doute sur son origine.

Suivons maintenant à la piste cette singulière orfé-

vrerie dont l'antiquité n'a laissé aucun exemple, dont on chercherait vainement la trace à Rome ou à Byzance. C'est dans les provinces danubiennes que nous allons d'abord la retrouver, et cela grâce à une découverte tout à fait inespérée qui remonte à quelques années à peine.

C'était à Petrossa (diocèse de Buséo, en Valachie), dans cette contrée montagneuse jadis envahie par les Goths qui, plus tard, s'en virent refoulés eux-mêmes par l'irrésistible invasion des Huns. Là, quatorze siècles plus tard, en 1864, quelques paysans creusant la terre mirent à découvert, au moment où ils s'y attendaient le moins, tout un trésor composé d'admirables pièces d'orfévrerie. Comment se trouvait-il en cet endroit? Peut-être au moment de quelque grande déroute, la veille ou le lendemain de quelque grande catastrophe, avait-il été enfoui là avec l'espoir de le retrouver plus tard. C'est ce qu'on ne saura sans doute jamais bien.

Le trésor dont il s'agit, au moment de sa découverte, se composait de vingt-deux pièces de l'or le plus pur. Les premiers inventeurs, mus par une coupable cupidité, en ayant fait disparaître et probablement fondre un certain nombre, il n'en reste aujourd'hui que douze; mais celles-ci, qui ont figuré à la grande exposition internationale de 1867, dans les galeries de l'*Histoire du Travail*, sont du moins à l'abri de tout accident pour l'avenir, ayant été déposées au musée national de Bucharest.

Elles comprennent : Un grand anneau simple; un autre anneau portant une inscription runique ; un disque ; une aiguière; une patère ciselée; une sorte de hausse-col ou ornement de cou; une grande fibule en forme d'épervier; deux autres fibules plus petites également en forme d'oiseaux; une petite fibule plus simple et deux vases ou sortes de poêlons à jour, de forme polygonale, l'un à huit pans, l'autre à douze.

Les sept derniers objets (les plus importants au point

de vue de l'industrie spéciale dont j'ai parlé) sont ornés de grenats en cabochons ou en tables, montés de diverses façons.

La première chose à observer ici, c'est que le trésor de Petrossa ne renferme ni armes, ni pièces d'armures, qu'aucun des objets dont il se compose ne porte le caractère chrétien, et qu'en même temps, très-peu de ces objets sont de nature à servir aux usages de la vie. Tout semble indiquer au contraire qu'ils ont pu ou dû servir — les uns, tels que les fibules, les anneaux et le hausse-col, d'ornements à un costume pontifical ou princier, — les autres, tels que l'aiguière, le disque, la patère et

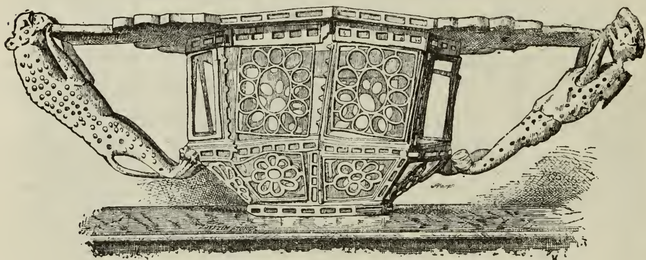


Fig. 11. Poêlon à jour du trésor de Pétrossa.

les poêlons, à des libations ou autres cérémonies d'un culte antérieur au culte chrétien. L'un des anneaux, ainsi que je l'ai déjà dit, porte une inscription en caractères runiques, sur l'interprétation de laquelle tous les érudits se trouvent jusqu'ici d'accord, et qui semble se rattacher au culte d'Odin, le dieu par excellence des populations primitives du nord de l'Europe. Or, on le sait, c'est précisément de ces contrées qu'étaient venus les Goths qui occupaient les bords du Danube dans les premiers siècles de notre ère ; c'est cette religion qu'ils professèrent jusqu'au jour de leur conversion au christianisme, laquelle ne commença guère que vers la fin du quatrième siècle.

Il est donc permis de conclure de ces diverses circonstances que le trésor découvert à Petrossa est d'origine gothique et qu'il a été enfoui à une date qui ne peut dépasser celle que je viens de citer.

Quelques savants, allant plus loin, ont voulu y reconnaître celui du roi Atanaric, que les Huns poursuivirent en effet jusque dans cette contrée et mirent en complète déroute vers l'an 370.

Maintenant, si nous examinons le trésor au point de vue technique de l'industrie dont nous étudions l'histoire, une première circonstance nous frappera : c'est que les divers objets dont il se compose n'appartiennent certainement pas tous au même art.

Quelques-uns, tels que la grande patère ciselée et probablement l'aiguière, réunissent tous les indices d'une provenance grecque, ce qui n'a rien que de naturel à une époque où les Barbares, riverains du Danube, avaient tant de rapports avec Byzance.

D'autres, et particulièrement les pièces incrustées de grenats, ont tous les caractères de cette industrie *sui generis* dont j'ai signalé les premières traces chez les Scythes. La grande fibule en forme d'épervier surtout offre les analogies les plus frappantes avec la belle fibule de la collection scythique du musée de l'Ermitage. Les autres fibules et le hausse-col sont à peu près du même travail.

Enfin les deux vases en forme de poêlons, également ornés de grenats, mais ceux-ci montés à jour, et dont nous avons reproduit le plus intéressant, pourraient bien se rattacher, par la Perse, à l'art asiatique: Deux circonstances semblent autoriser cette hypothèse. — d'abord les figures de lions mouchetés de petits grenats qui servent d'anses à l'un d'eux et qui rappellent parfaitement, pour la forme et le style, les petits lions si caractéristiques qu'on trouve dans les anciens monuments persans; — puis une grande analogie, pour le

montage à jour des pierres enchâssées, avec la célèbre coupe de Chosroës, conservée au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. Faut-il en conclure que les premiers orfévres barbares se sont formés à cette école? Cela serait aller trop loin peut-être. Mais il me semble du moins résulter de là une forte présomption qu'ils connaissaient les procédés de l'art persan et qu'ils ont pu lui faire quelques emprunts.

Les Goths, comme on le sait, ne demeurèrent pas plus de deux ou trois siècles sur les bords du Danube. On pourrait presque les suivre dans leurs nouvelles émigrations, grâce aux trouvailles d'orfévrerie du même genre qui ont été faites dans la plupart des pays qu'ils ont traversés. Le musée de Pesth, pour commencer par lui, en a recueilli d'assez nombreux échantillons, dont quelques-uns ont également figuré à notre exposition de 1867. Mais c'est surtout dans les contrées où les Goths ont fait des établissements plus durables qu'on retrouve la trace et des produits considérables de leur industrie.

Ces peuples, dans le cours de leurs invasions, se subdivisèrent peu à peu en plusieurs branches. Les uns envahirent l'Italie, les autres le midi de la France et l'Espagne. La branche franco-espagnole, représentée par la monarchie wisigothe, compta pour sa part une longue succession de rois, jeta un certain éclat et a laissé des monuments qui attestent un assez haut degré de civilisation.

Ce n'est pas seulement par le récit des historiens qu'on connaît l'étendue des richesses, la valeur des trésors sacrés réunis par les rois wisigoths. De beaux restes en sont parvenus jusqu'à nous. Déjà la cathédrale d'Oviédo en Espagne possédait une fort belle croix et divers autres objets d'orfévrerie de cette provenance, lorsqu'eut lieu, près de Tolède, vers la fin de 1858, la merveilleuse trouvaille des couronnes de Guarrazar,

dont le musée de Cluny est devenu si heureusement possesseur.

Ce précieux trésor se compose de huit magnifiques couronnes votives en or, ornées de pierreries et accompagnées de croix également gemmées. A la partie inférieure de la plus grande couronne est suspendue une série de lettres d'or incrustées de grenats, dont l'assemblage compose le nom du roi wisigoth Reccesvinthe, mort en 672. Jamais donc objet d'art ne porta plus en lui-même la certitude de sa date, de son origine et de sa provenance.

Ainsi, rapprochement bien curieux, nous retrouvons, au centre même de l'Espagne, le monument le plus nettement caractérisé de cet art tout particulier, dont nous avons saisi pour ainsi dire le germe dans l'ancien pays des Scythes, dont nous avons constaté l'exis-



Fig. 12. Couronne de Reccesvinthe.

tence antérieure au christianisme chez les Goths des bords du Danube et dont nous allons encore trouver la trace dans les autres pays envahis par ces conquérants nomades qu'on est convenu d'appeler des Barbares.

La couronne de Reccesvinthe est un si beau spécimen de cette nature d'orfévrerie qu'elle a droit à une description particulière. La figure ci-avant, quoique de petite dimension, rendra plus facile d'en saisir le détail.

La partie principale de la couronne consiste en un diadème ou bandeau à charnière, formé de deux plaques d'or se servant de doublure l'une à l'autre. Dans la plaque extérieure sont enchâssés, sur trois rangs, trente saphirs cabochons et autant de perles d'une grosseur énorme, entre lesquels l'orfévre a découpé symétriquement des ornements en forme de palmettes dont tous les vides étaient remplis par des lamelles de grenats. La plupart de celles-ci sont tombées. Le haut et le bas du diadème sont enrichis de bordures à ornements réguliers, également découpés à jour et garnis aussi de grenats ou de verres de couleur. Enfin du bord inférieur pendent, rattachées par de petites chaînes, une série de lettres dont l'ensemble forme les trois mots RECCESVINTHVS REX OFFERET. Chacune de ces lettres, très-artistement fabriquée en or à incrustations de grenats cloisonnées et soutenant à son tour une petite pendeloque en saphir pâle, est par elle-même un très-intéressant objet d'orfévrerie. Le tout est suspendu à un bouton de cristal par quatre chaînes d'un travail très-riche. Au même bouton se rattache une fort belle croix d'or ornée de perles et de saphirs, suspendue au milieu de la couronne. On trouverait difficilement un ensemble plus riche.

Les autres couronnes wisigothes trouvées à Guarrazar sont loin d'avoir la même importance. Mais trois d'entre elles sont très-remarquables par leur forme. Elles sont à claire-voie et consistent dans une sorte de

double grille en or massif, avec des rehauts de perles et de pierres précieuses à chaque point d'intersection et des pendeloques dans l'intérieur des mailles.

Par suite des fouilles subséquentes que le gouvernement espagnol a fait exécuter au même lieu, on y a encore trouvé d'autres couronnes votives (particulièrement celle du roi Suinthila), qui sont aujourd'hui déposées à l'*Armeria real* de Madrid. A quelques variantes près, ce sont des monuments absolument identiques.

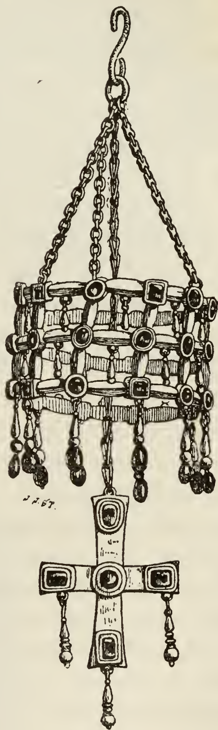


Fig. 13. Petite couronne de Guarrazar.

Certains savants espagnols ont voulu les attribuer à ce qu'ils appellent l'art *latino-byzantin*, espèce d'art hybride jusqu'ici inconnu et qu'ils ont inventé pour les besoins de la cause. Mais ce système, péniblement échafaudé sur le prétendu amalgame de deux styles complétement différents l'un de l'autre, ne saurait résister, selon moi, à l'étude comparative des monuments, où l'on reconnaît, je le répète, le caractère et les procédés de l'industrie propre au peuple d'origine étrangère qui alors, depuis plusieurs siècles, était devenu maître de l'Espagne.

Continuons à passer rapidement en revue les principaux monuments de cette industrie, de cette orfévrerie spéciale, encore aujourd'hui existants dans les autres pays envahis par les hordes venues des bords du Danube ou de ceux de la Baltique.

A Ravenne, en Italie, dont l'autre branche des Goths, celle qu'on appelle plus spécialement les Ostrogoths, fit sa capitale du temps de Théodoric, c'est-à-dire au moment de sa plus grande puissance, à Ravenne, des terrassiers travaillant à l'ancien canal maritime ont trouvé, il y a quelques années à peine, un splendide débris d'armure en or à incrustations de grenats, le travail de cloisonnage le plus fin peut-être que cette industrie ait jamais produit. C'est, croit-on, une garniture de cuirasse. Elle est aujourd'hui conservée au musée de la ville de Ravenne. Et, comme si ce n'était pas assez de la nature du travail pour établir la date et l'origine de cet objet, il se trouve que le tracé du cloisonnage a pour élément principal un ornement absolument identique à celui qui décore la frise du tombeau de Théodoric lui-même.

A la cathédrale de Monza près Milan, autres objets de même nature, provenant des libéralités des souverains lombards Agilulphe et sa femme Théodelinde, autres conquérants, tous deux d'origine germanique. Je citerai particulièrement un très-précieux évangéliaire dont la magnifique couverture, en orfévrerie d'or, est ornée de camées, de perles, de pierres précieuses, et entourée d'une bordure en grenats ou verres colorés. Ici encore, deux circonstances remarquables : — d'une part, le dessin de cette bordure, ingénieuse combinaison de cercles enlacés les uns dans les autres, est entièrement semblable à celui des bordures de la couronne de Reccesvinthe ; — d'autre part, l'inscription de cet évangéliaire donné par la reine Théodelinde porte les mêmes fautes de basse latinité que les inscriptions de Guarrazar.

A l'antique et célèbre abbaye de Saint-Maurice en Valais, fondée par les Burgundes, c'est dans un délicieux reliquaire orné de camées, de perles et de pierres fines, que nous retrouvons la même orfévrerie à incrustations de grenats (voir la figure ci-contre); et

cette fois, chose alors fort rare, l'objet lui-même porte l'indication du nom de ceux qui l'ont fait faire et de

Fig. 14. Châsse de saint Maurice, face principale.

ceux qui l'ont fait : Théodoric, Nordoalaus ou Nord-

Fig. 15. Châsse de saint Maurice, face latérale.

wald, etc., noms obscurs, il est vrai, mais bien caractéristiques de leur origine.

Ceci est pour la Bourgogne transjurane. D'autres monuments de la même industrie ont été trouvés dans la

Bourgogne cisjurane, entre autres le célèbre calice de Gourdon avec son plateau tout orné de grenats montés à jour, que l'on conserve aujourd'hui au Cabinet des antiques, et divers objets découverts à Charnoy, dans la Côte-d'Or.

A Pouhans en Champagne, dans ces vastes plaines où s'entrechoquèrent, au cinquième siècle, les Huns conduits par Attila et les Wisigoths sous le commandement de Théodoric, ce sont de magnifiques armes enrichies d'ornements en orfévrerie d'or cloisonnée, avec incrustations de grenats et des bijoux du même travail, que les fouilles mettent à découvert. Et il se trouve que ces armes, que ces bijoux, par le style de leurs ornements, rappellent complétement les objets antérieurement trouvés à Tournai, dans le tombeau de Chilpéric.

Cette découverte du tombeau de Chilpéric, qui eut lieu en 1653, est la première en date parmi les trouvailles du même genre. Les objets dont elle se composait avaient, par eux-mêmes et par l'authenticité de leur provenance, une importance qui fixa immédiatement l'attention du monde savant. Ils furent, dès cette époque, soigneusement décrits, commentés, et ont servi depuis lors à contrôler une foule de découvertes subséquentes. Tout le monde a pu les voir de nos jours soit au Louvre, soit au Cabinet des antiques, qui les a longtemps possédés. L'orfévrerie y occupe une large place. On y remarque une poignée d'épée et la garniture de son fourreau, une fibule, une agrafe ou boucle de ceinturon, un bracelet, une monture de bourse et bon nombre d'abeilles d'or, le tout incrusté de grenats, d'un travail absolument identique à celui des autres objets que je viens d'énumérer comme provenant des autres hordes plus ou moins barbares qui envahirent l'Europe occidentale.

Enfin il n'est pas jusqu'à la Grande-Bretagne où l'on n'ait retrouvé, dans un grand nombre de sépultures

anglo-saxonnes et comme dernier vestige de la domination de ces conquérants, de nombreux spécimens de cette même industrie, tels que bijoux d'or incrustés de grenats, etc. On en peut voir aujourd'hui dans presque toutes les grandes collections publiques ou privées de l'Angleterre, à Londres, à Édimbourg, à Oxford, à la galerie Mayer de Liverpool, etc.

Par contre, il est à remarquer que, parmi toutes les découvertes récentes, pas une seule jusqu'ici n'a fait rencontrer, dans l'Europe méridionale ou occidentale, aucun monument de l'industrie dont il s'agit antérieur à l'époque des grandes invasions.

CHAPITRE III.

PÉRIODE MÉROVINGIENNE ET CARLOVINGIENNE (SIÈCLES ANTÉRIEURS A L'AN 1000).

1. La France mérovingienne et carlovingienne.

Lorsque les rois franks issus de Mérovée, s'établissant définitivement dans les riches contrées qu'ils avaient conquises, jetèrent les premiers fondements de la monarchie française, la Gaule, devenue depuis longtemps province romaine, était loin déjà de l'état de barbarie où César l'avait trouvée au moment de la conquête. Sous l'influence civilisatrise de la métropole, l'industrie, les arts libéraux, s'y étaient promptement répandus, et ainsi s'était constitué ce qu'on appelle aujourd'hui l'*art gallo-romain*.

La Gaule avait dès lors ses orfévres en renom. L'un des plus célèbres paraît avoir été un certain Mabuinus, qui vivait au troisième siècle. L'évêque de Tours Perpetuus, mort au commencement du siècle suivant, le cite dans son testament comme ayant fait une grande croix d'or pour son église.

Cinquante ou soixante ans plus tard, Childebert, vainqueur à la bataille de Narbonne, faisait un butin

qui nous prouve une fois de plus combien les églises des Gaules étaient riches alors en pièces d'orfévrerie. Dans le nombre des objets précieux dont s'empara Childebert, figuraient soixante calices, quinze patènes et vingt boîtes à évangiles. Notons cependant que c'était là plutôt de l'orfévrerie wisigothe que gallo-romaine, puisque c'est sur Amalaric, roi des Wisigoths, que Childebert avait remporté cette victoire. Il devait en être de même des trésors que Clovis trouva à Toulouse après avoir défait Alaric. Mais il suffit de se reporter à l'anecdote devenue légendaire du magnifique vase d'argent qu'après la bataille de Soissons ce même Clovis se vit disputer par un de ses soldats, pour se convaincre qu'à cette époque le luxe de l'orfévrerie n'était pas moins répandu dans le nord de la Gaule que dans les provinces méridionales occupées par les Wisigoths.

Cette belle industrie paraît avoir été en grande faveur sous les rois de la dynastie mérovingienne. Nous en avons des preuves dès le sixième siècle, c'est-à-dire dès le siècle même où commencèrent à régner les enfants de Clovis. Grégoire de Tours raconte que, dans une visite qu'il fit à Chilpéric à sa maison royale de Nogent, le roi lui montra un magnifique plat d'or orné de pierreries qui venait d'être fabriqué par son ordre : « J'ai fait cela, ajouta Chilpéric, pour ennoblir et faire briller la nation des Franks. »

Cet exemple fut suivi par la plupart de ses successeurs.

De leur côté, les évêques décoraient à l'envi leurs églises avec une grande somptuosité, et, soit avec leurs propres ressources, soit en faisant appel à la piété et à la munificence des princes, les dotaient d'une multitude d'ustensiles et de vases sacrés.

Dès ce même sixième siècle, nous voyons Syagrius, évêque d'Autun, couvrir d'or et orner de mosaïques l'abside orientale de son église, ce qu'imitait bientôt

après Didier, évêque d'Auxerre. Celui-ci, parent de la reine Brunehaut, et, par elle, des rois de France et de Bourgogne, paraît avoir été l'un des prélats les plus riches et les plus magnifiques de son temps. Ses richesses étaient telles, dit-on, qu'il n'y avait pas une église de quelque importance dans la Bourgogne médiane ou dans l'Aquitaine qui n'eût reçu quelque témoignage de sa munificence. Les dons en objets d'orfévrerie qu'il fit particulièrement à sa propre cathédrale étaient aussi variés que magnifiques. Un très-ancien manuscrit, encore aujourd'hui conservé dans les archives d'Auxerre, en contient l'inventaire complet. Ce document est extrêmement précieux par les détails qu'il nous donne sur le mobilier ecclésiastique à cette époque. Outre les calices, les lampes, les garnitures d'autels, les reliquaires dont l'usage commençait à peine, outre les plats, les patènes, les bassins, les écuelles et plusieurs autres variétés de vases sacrés, tels que les *ichidaria* et les *schidones*, dont nous ignorons la nature, nous y voyons figurer des cuvettes et des vases à laver, des vases spéciaux pour le vin (*recentoria*), d'autres pour l'eau (*bacchonicæ*), employés dans la célébration du saint sacrifice, des salières ou vases à bénir le sel, des cuillers avec lesquelles on puisait le vin dans le calice, des fourchettes ou crochets dont l'usage nous est inconnu, enfin jusqu'à des escabeaux en orfévrerie et des espèces de hausse-cols qui entraient alors dans le costume ecclésiastique.

Beaucoup de ces objets étaient ornés de figures exécutées au repoussé, quelques-uns étaient niellés ou ornés de gravures. D'après la description qui nous en est donnée, bon nombre d'entre eux représentaient des sujets profanes ou même absolument païens, des sorciers, des dieux de l'Olympe, et portaient même des inscriptions en lettres grecques. Cette double circonstance semblerait indiquer qu'ils n'avaient pas été fabriqués

pour la destination qu'ils recevaient actuellement, que c'étaient tout simplement de précieux monuments de l'art antique, conservés à cause de leur grande valeur. Cependant cette origine reculée ne pouvait être attribuée aux objets vraiment chrétiens. D'ailleurs, comme je l'ai déjà dit, notre pays possédait lui-même, dès cette époque, des orfévres en renom. J'ai cité Mabuinus, qui vivait au quatrième siècle. Au sixième siècle nous trouvons Thorsomodus, dont le nom était gravé sur un grand disque d'argent du poids de vingt-sept livres, que la reine Brunehaut offrit en présent à Saint-Germain d'Auxerre. Brunehaut avait également donné à la cathédrale de cette ville un calice de la plus grande beauté en onyx avec la monture en or, ce qui prouve le prix qu'on attachait, de son temps, à ces beaux vases en pierres dures et l'art avec lequel les orfévres s'entendaient à les monter.

Limoges était alors une des villes de la Gaule (ou de la France, comme nous l'appellerons désormais), où le travail des métaux précieux avait acquis le plus d'importance. Elle possédait un atelier monétaire, ce qui établit déjà une grande présomption à cet égard ; car on sait qu'à l'époque dont il s'agit, la fabrication des monnaies était confiée aux orfévres. Le plus ancien monétaire limousin dont le nom soit parvenu jusqu'à nous s'appelait Abbon. On ne sait pas grand'chose de ses œuvres ; mais il eut pour élève saint Éloi : cela suffit à sauver son nom de l'oubli.

Saint Éloi, l'illustre orfévre canonisé et, comme tel, devenu le patron du corps de métier auquel il appartenait, naquit en Limousin, à la fin du sixième siècle. Formé d'abord à l'école d'Abbon, il paraît être venu assez jeune dans le nord de la France, où il exécuta beaucoup de travaux importants. Grâce à ses relations avec Bobbon, trésorier du roi Clotaire II, il fut mis de bonne heure en rapport avec ce prince, qui lui confia à

son tour l'emploi de monétaire et lui fit plusieurs commandes d'orfévrerie.

La faveur dont saint Éloi avait joui sous Clotaire fut encore plus grande sous le règne suivant. Tout le monde sait l'histoire du fameux siége que lui commanda le roi Dagobert. Ce siége devait être tout en or, et orné de pierreries. Selon l'usage du temps (les orfévres, paraît-il, travaillaient alors à façon), le roi fit remettre à saint Éloi la quantité d'or jugée nécessaire pour exécuter l'objet demandé. L'habile artiste ne tarda pas à présenter au roi un siége éblouissant dont on admira beaucoup le travail. Mais ce que Dagobert admira encore plus, ce fut la probité de l'orfévre, qui rapportait au trésor royal la moitié de l'or qu'il en avait reçu. Il semble qu'à cette époque les rois ne fussent pas habitués à une aussi grande intégrité.

On a conservé longtemps à Saint-Denis et l'on conserve encore, sous le nom de fauteuil de Dagobert, un siége assurément fort ancien qu'on prétend être celui-là même que fabriqua saint Éloi. Il est cependant permis d'en douter, d'une part, parce que ce siége, à quelques parties près, est reconnu aujourd'hui pour être un meuble antique, d'autre part, parce qu'il est tout simplement en bronze. Il est vrai que le siége fait par saint Éloi, quoi qu'en dise la légende, ne pouvait pas non plus être tout en or. Employé pur, l'or offre trop peu de rigidité. On a supposé, avec assez d'apparence de raison, que ce fut grâce à cet alliage indispensable avec des métaux moins coûteux que l'honnête orfévre put réaliser l'économie qui charma tant Dagobert.

Toujours est-il qu'à partir de ce moment, la faveur de saint Éloi n'eut plus de bornes. Le roi, qui avait toute confiance en lui, en fit, dit-on, son ministre. Qu'entend-on par là? Nul ne saurait le dire bien exactement. Les attributions des grands fonctionnaires de l'État n'étaient certainement pas alors ce qu'elles sont au-

jourd'hui. Un autre honneur mieux défini qu'obtint encore saint Éloi fut celui de l'épiscopat : ses vertus le firent appeler à l'évêché de Noyon, qu'il occupa pendant de longues années.

Toutes ces dignités ne l'empêchèrent cependant pas de continuer ses chers travaux d'orfévrerie. Seulement il paraît n'avoir plus travaillé que pour l'Église. Aucune de ses œuvres bien authentiques n'est parvenue jusqu'à nous; mais beaucoup lui ont survécu assez longtemps pour que nous en possédions encore la liste, ainsi que la description et même le dessin de plusieurs d'entre elles.

Saint Ouen, à qui l'on doit une histoire fort intéressante de la vie du saint orfévre limousin, parle des nombreux objets qu'il fabriqua à l'usage du roi, et mentionne des bourses ou escarcelles, des ceintures ou autres ornements corporels qu'il enrichissait d'or et de pierreries. Quant à ses œuvres d'orfévrerie religieuse, saint Ouen cite, parmi les plus importantes, la châsse toute couverte d'or et de pierreries qu'il fit pour saint Martin de Tours, celles de saint Denis, premier évêque de Paris, et d'autres saints du même diocèse, tels que saint Séverin, sainte Geneviève, sainte Colombe; puis, dans d'autres provinces, les châsses de saint Germain, de saint Julien, de saint Brice, de saint Piat, de saint Quentin, de saint Lucien, de saint Maximin et de saint Lollien.

Saint Eloi ne pouvait manquer de travailler pour la basilique de Saint-Denis, l'église favorite de Dagobert; il fit pour elle une croix d'or haute de plus de cinq pieds, d'un travail exquis et toute couverte de pierreries, qui se voyait derrière le maître-autel.

Dans le diocèse de Limoges, Chatelard, qui passe pour être le lieu même de la naissance de saint Éloi, se vantait de posséder un calice et une croix de sa main; la cathédrale de Limoges deux chandeliers; Saint-Mar-

tial-lès-Limoges, une croix double dont l'abbé Legros nous a conservé un dessin qui inspire confiance par sa naïveté même. A défaut d'autres monuments d'une authenticité suffisante, je reproduis ici ce dessin, comme donnant un type très-intéressant de l'orfévrerie reli-

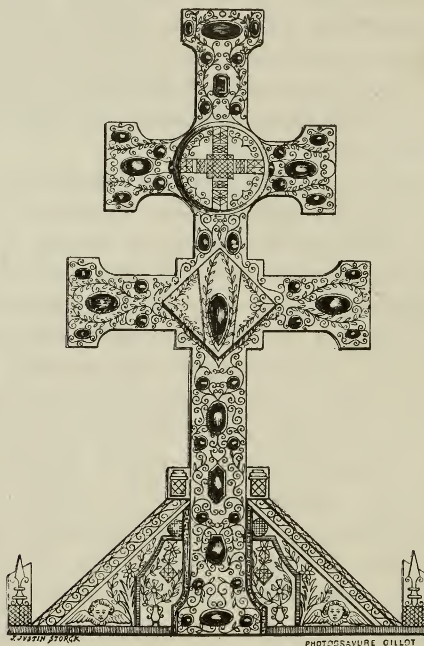


Fig. 16. Croix de saint Éloi.

gieuse au septième siècle dans notre pays. Le filigrane, comme on peut le voir, y joue un grand rôle, employé tantôt en fleurons et en simples ornements, tantôt en bordures, tantôt enfin comme sertissure des cabochons.

La cathédrale et l'abbaye de Saint-Victor de Paris, et l'église Saint-Martin de Tournai, se flattaient aussi de

posséder quelques œuvres de saint Éloi; mais leurs prétentions à cet égard ne paraissaient pas reposer sur des titres bien sérieux. Il n'en était pas de même de l'illustre abbaye de Chelles, laquelle conservait encore au dix-septième siècle un grand calice dont l'attribution à saint Éloi n'a jamais été sérieusement contestée. Ce calice, plus bas sur son pied, mais de beaucoup plus grandes dimensions que ceux dont on se sert aujourd'hui (il avait en tout vingt-six centimètres), était entièrement en or fin, décoré en couleurs. Cette décoration était-elle en émail, comme on l'a souvent dit, en grenats, pierres dures ou verroteries incrustées? L'aspect de la gravure admet également ces diverses hypothèses. Mais on n'a, en réalité, aucune preuve que saint Éloi ait jamais fait des émaux. L'émaillerie, il est vrai, était pratiquée par les peuples de la partie occidentale des Gaules dès une époque très-reculée, mais l'émaillerie sur bronze seulement; et même cette industrie semble avoir disparu de notre pays avant l'époque où vivait saint Éloi. Du moins ne l'y voyons-nous reparaître que quatre siècles plus tard. Pour ce qui est des incrustations de grenats ou de verroteries, c'est tout autre chose. Le grand orfèvre ne pouvait évidemment ignorer les procédés de l'art spécial importé dans les Gaules, depuis plus d'un siècle déjà, par les Franks et les autres peuples d'origine semblable. La gravure nous montre d'ailleurs, à la bordure du calice, des cabochons appliqués sur un cloisonnage triangulaire irrégulier avec incrustations probablement de grenats en tables. Le même travail se retrouve au pied de la croix de Saint-Martial-lès-Limoges.

Si peu d'évêques eurent les talents de saint Éloi, beaucoup d'autres prélats du même temps firent au moins preuve d'un égal zèle et s'efforcèrent d'accroître chacun, selon ses ressources, les riches trésors de leurs églises.

Les successeurs de Dagobert, de leur côté, suivirent volontiers ses traditions de luxe et de libéralité. Nous avons une foule de textes authentiques qui en fournissent la preuve. Mais, les divers objets auxquels ils se rapportent étant détruits depuis longtemps, ce relevé, très-fastidieux par lui-même, ne nous apprendrait rien de plus. Ce que j'ai dit de saint Eloi et des princes qui l'ont protégé, ce que j'ai emprunté à la chronique des évêques d'Auxerre, doit suffire pour donner une juste idée de ce que fut l'orfévrerie en France sous les rois de la première race.

Ceci m'amène à l'aurore des temps carlovingiens. J'aborderais même immédiatement le règne de Charlemagne si, dans un monument quelque peu antérieur à son règne, je ne trouvais, appliqué pour la première fois en Occident, un nouveau procédé de décoration de certaines pièces d'orfévrerie.

J'ai déjà signalé plus haut la splendeur que les orfévres byzantins surent donner à leurs œuvres par l'habileté avec laquelle ils pratiquaient l'émaillerie. Il était rare que leurs émaux fussent adhérents au corps même de la pièce. Le plus souvent, ils étaient fabriqués et montés séparément, enchâssés dans de petits cadres, des espèces de médaillons pouvant servir de décorations à toutes sortes d'objets. On les employait ainsi de la même façon que les chatons de pierres précieuses. Cela devint, pour les orfévres byzantins, un objet de commerce considérable. Les orfévres des autres pays, à qui les procédés de l'émaillerie paraissent avoir été inconnus à cette époque, s'en servaient pour embellir les objets de leur fabrication.

Ainsi s'explique que des émaux, évidemment byzantins, se trouvent parfois encastrés dans des pièces d'une origine occidentale non douteuse.

Or, l'exemple le plus ancien que je connaisse de cha-

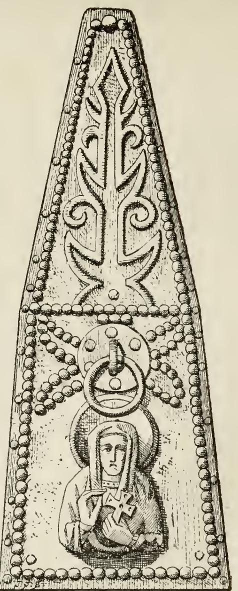


Fig. 17. Reliquaire de Sion. — Face principale.

Face latérale.

tons d'émail ainsi employés est un petit reliquaire du huitième siècle donné à la cathédrale de Sion par un de ses évêques mort en 790, l'évêque Althéus qu'on dit avoir été l'oncle de Charlemagne. L'une des faces du reliquaire, que nous reproduisons ci-dessous, représente la sainte Vierge et saint Jean, deux figures en relief du dessin le plus grossier, accompagnées d'inscriptions en lettres latines. La face opposée a pour toute décoration trois chatons d'émail cloisonné, dont les deux plus grands sont sertis dans une étroite bordure en métal de forme quadrilatérale irrégulière. Le troisième est un petit médaillon circulaire. Rien de plus simple que cette monture et que la manière dont les

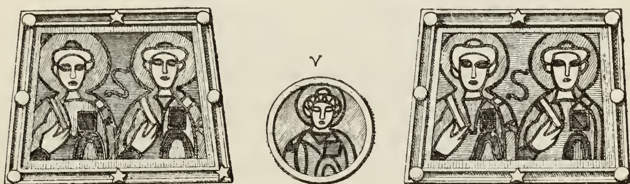


Fig. 18. Reliquaire de Sion. — Émaux cloisonnés de la face postérieure.

chatons sont appliqués sur la surface plane du reliquaire.

Tout le prix de cette décoration résidait évidemment dans la valeur des émaux, objet d'importation encore fort rare à cette époque dans l'ouest de l'Europe. Par eux-mêmes, ceux-ci n'avaient pourtant pas beaucoup d'intérêt. Les plus grands renferment chacun deux figures de saints en buste, lesquelles ne se distinguent par aucun attribut particulier. Tout ce qu'on peut dire, c'est que les personnages ainsi représentés ont la tête ornée du nimbe et portent chacun un livre dans les plis de leur manteau. Ce pourraient bien être les quatre évangélistes. La cinquième figure, à peu près semblable

aux autres, n'est pas mieux caractérisée; mais ce qui les rend toutes remarquables à un égal titre, c'est la naïveté toute primitive de leur exécution. Les personnages sont de face, quatre d'entre eux parfaitement identiques. Leurs visages sont en émail blanc, tous les traits indiqués par le cloisonnage, le nez dessiné par deux simples filets de métal sans indication de narines, les yeux formés de deux petits ovales en émail plus foncé. En un mot, c'est l'enfance de l'art, et, je le répète, le plus ancien exemple que je connaisse de l'emploi de ces chatons d'émail dans l'orfévrerie occidentale. A part même cette circonstance, un objet d'art à date certaine du huitième siècle est quelque chose d'assez rare pour que le petit reliquaire de Sion se recommande particulièrement à l'attention des curieux.

Mais nous arrivons enfin à l'époque où une véritable aurore se fait à la suite des longues ténèbres dans lesquelles l'Europe semble avoir été ensevelie pendant les temps mérovingiens. Le grand empereur d'occident, Charlemagne, s'avance, puissant et magnifique, génie extraordinaire pour son temps, qui, partout ouvrant des écoles, encourageant les lettres et les arts, semble jaloux de joindre à la gloire de ses armes toutes les gloires de la civilisation.

L'orfévrerie n'est pas oubliée par lui; un de ses capitulaires ordonne qu'il soit établi des orfévres dans toutes les juridictions de son empire.

D'une simplicité qui allait presque jusqu'à la rudesse en ce qui concernait sa propre personne, Charlemagne aimait néanmoins à s'entourer de toutes les splendeurs du rang suprême. Dans les occasions solennelles, nous apprend son historien Éginhard, il ne manquait jamais de revêtir un costume éblouissant d'or et de pierreries. Les plus riches broderies ornaient son manteau qu'une agrafe d'or rattachait sur sa poitrine. Sur sa tête il portait un diadème constellé d'émeraudes, de saphirs,

d'agates et de perles. Ses brodequins eux-mêmes étincelaient de pierreries, et sa main portait, en guise de sceptre, un bâton terminé par une pomme d'or richement ciselée.

La couronne de Charlemagne, dont nous donnons ici la figure, est actuellement conservée dans le Trésor im-



Fig. 19. La couronne de Charlemagne.

périal de Vienne en Autriche, monument authentique, à coup sûr, et du plus haut intérêt, mais où néanmoins les archéologues croient reconnaître les traces de quelques restaurations subséquentes.

Il en est de même de son épée, que nous possédons à Paris. Le pommeau et la garde semblent être les deux seules parties vraiment authentiques.

S'il était magnifique dans ses habits d'apparat, Charlemagne ne l'était pas moins dans la décoration de ses nombreux palais. Il y accumulait à plaisir les objets les plus rares et du plus grand prix. Particulièrement dans celui d'Aix-la-Chapelle, qu'il bâtit pour en faire sa principale résidence, il avait déployé un luxe sans égal. Les colonnes, apportées de Ravenne, étaient du marbre le plus rare, et le mobilier était le plus somptueux qu'on pût rêver à cette époque. On y voyait, entre autres choses, une table d'or, dont la partie supérieure, était divisée en trois compartiments circulaires représentant l'image de la terre telle qu'on la connaissait alors, le mouvement des astres et celui des planètes. Deux autres tables en argent massif représentaient le plan de Rome et celui de Constantinople. Charlemagne, à sa mort, légua les deux dernières à l'église Saint-Pierre de Rome, et à la cathédrale de Ravenne. Quant à la table d'or, elle échut à Louis le Débonnaire; mais, après celui-ci, son fils Lothaire ne se fit pas scrupule de la mettre en morceaux pour en faire des largesses à ses partisans.

Charlemagne fit de nombreux dons d'orfévrerie aux principales églises de son vaste empire. Une vieille tradition affirme qu'il fit présent à vingt-quatre abbayes différentes d'autant de reliquaires présentant, chacun d'eux, la forme d'une lettre de l'alphabet. Cette tradition n'est rien moins que prouvée; toutefois il faut dire qu'un inventaire du trésor de la Sainte-Chapelle de Paris, en 1480, mentionne, sans en dire la provenance, deux pièces de vermeil ornées de pierreries en forme d'M; qu'une bulle du douzième siècle fulmine l'excommunication contre des voleurs qui avaient dérobé à l'abbaye de Brioude un reliquaire en forme de C, et qu'enfin, aujourd'hui même, on conserve dans le trésor de l'ancienne abbaye de Conques (Aveyron) un reliquaire se rapprochant de la forme de l'A, que dans le pays l'on

a toujours désigné sous le nom d'*A* de Charlemagne.

J'en joins ici la figure, parce que, en tous cas, c'est une fort belle et fort ancienne pièce d'orfévrerie. Quelques parties, telles par exemple que la traverse du bas, ont été ajoutées postérieurement, quelques ornements



Fig. 20. A de Charlemagne.

rapportés; mais les parties principales, c'est-à-dire les deux montants et l'espèce d'ombilic qui les réunit sont bien de travail carlovingien.

A sa mort, dit-on, Charlemagne voulait que les trésors qu'il avait accumulés fussent répartis entre les

vingt métropoles de son empire. Mais l'église, qu'il s'était plu à enrichir de préférence à toutes les autres, était celle d'Aix-la-Chapelle, sa résidence favorite et dernière. La construction et la décoration de cette église fut une des affaires qu'il eut le plus à cœur. Sur tous les autels, sur tous les murs intérieurs brillaient l'or et l'argent. C'était un luxe inouï de vases sacrés, de reliquaires, de lampes, de candélabres, de vêtements sacerdotaux, etc. Mais il en reste bien peu de choses aujourd'hui, parmi les autres richesses accumulées postérieurement dans cette église.

Charlemagne, selon sa volonté expresse, fut enterré à Aix-la-Chapelle, dans un caveau ménagé à cet effet sous le dôme de la nouvelle cathédrale. Son corps embaumé, revêtu d'habits magnifiques et de tous les attributs de sa souveraine puissance, y fut placé sur un trône d'or. Un évangile magnifiquement relié en matières précieuses était placé sur ses genoux. Sa main s'appuyait sur un sceptre, et devant lui était suspendu un bouclier d'or.

Tant de richesses tentèrent la cupidité de ses successeurs. Othon III, qui le premier viola sa sépulture, se contenta, il est vrai, de lui prendre la croix d'or qu'il portait au cou; mais peu après Fréderic Barberousse, qui fit canoniser Charlemagne, pensant sans doute que celui-ci devait dorénavent se contenter de la gloire céleste, ne se fit pas faute d'enlever de sa tombe tous les objets de valeur qui pouvaient s'y trouver.

Cependant l'orfévrerie conserva toute sa splendeur sous les successeurs de Charlemagne. Louis le Débonnaire particulièrement paraît y avoir consacré des sommes considérables. Tous les historiens du temps constatent la grande valeur des trésors qu'il avait amassés et la magnificence dont il faisait preuve en toute occasion. Il combla de présents le pape Étienne IV, qui l'avait sacré lors de son avénement, et le roi des Danois, Harold, qui vint avec sa femme recevoir le baptême au-

près de lui. Dans l'inventaire, qui nous a été conservé, des présents qu'il fit à ce dernier, nous voyons figurer un diadème et une ceinture flexible ornés de pierreries, un large collier, un cercle d'or tordu pour le cou, des bracelets, etc. Puis, comme équipement de guerre, nous trouvons des poignées d'épée en or, en argent, en ivoire, des ceinturons ornés de pierres précieuses, des éperons d'or, etc.

Parmi les objets précieux dont se composait à cette époque la chapelle des empereurs, des rois ou de leurs puissants vassaux, nous voyons citer souvent des autels-reliquaires revêtus de lames d'or ou d'argent, de cristal ou d'émail.

Les autels ainsi mentionnés étaient le plus souvent de petits autels portatifs que les princes, presque toujours guerroyants de cette époque, portaient avec eux en campagne, pour que leurs chapelains pussent au besoin leur dire la messe en quelque lieu qu'ils s'arrêtassent. C'était d'ordinaire une simple pierre consacrée, d'assez petite dimension, engagée dans une pièce de bois revêtue d'orfévrerie et très-richement décorée. Ils n'avaient, le plus souvent, pas de pied, et se posaient sur une table ou un meuble quelconque. L'usage s'en perpétua jusque vers le quatorzième siècle. On en connaît plusieurs encore aujourd'hui existants, notamment en Allemagne, à la cathédrale de Bamberg, à Trèves, dans les musées de Berlin, de Darmstadt, de Hanovre, et chez nous, dans le trésor de l'église de Conques, qui en possède deux. L'un de ceux-ci pourrait bien être de travail carlovingien.

L'usage de recouvrir les livres saints de riches reliures avec des ornements en orfévrerie se répandait également de plus en plus. Il y en a de fort anciennes. J'ai déjà cité l'évangéliaire de Monza, qui date du huitième siècle. La Bibliothèque nationale de Paris et le Louvre en possèdent plusieurs autres fort beaux, dont quel-

ques-uns datent de l'époque carlovingienne. L'un d'eux (musée du Louvre), dont on n'a malheureusement qu'une plaque isolée, est orné d'un bas-relief en or, représentant l'ange et les saintes femmes au sépulcre du Christ. Il est entouré d'une bordure mince, entre deux filets perlés, toute chargée d'inscriptions en lettres grecques, ce qui ne laisse guère de doute sur son origine byzantine. Un autre, encore plus intéressant pour nous en ce qu'il est complet et de travail occidental, est connu sous le nom de Bible de Charles le Chauve. Par lui-même et par sa reliure d'orfévrerie, ce manuscrit est un des plus précieux que nous possédions.

Au nom de Charles le Chauve se rapporte également le souvenir des magnifiques présents qu'il fit à l'église de Saint-Denis lorsqu'il en devint abbé, et parmi lesquels figuraient en première ligne un triptique d'or (plus tard converti en rétable), enrichi d'une telle profusion de pierreries que la simple énumération de celles-ci occupait quatorze pages de l'inventaire de l'abbaye; puis un grand reliquaire, dans la composition duquel étaient entrés dix-neuf marcs d'or et quatorze marcs pesant de pierres fines; enfin le célèbre vase bachique, conservé aujourd'hui au Cabinet des antiques sous le nom de coupe des Ptolémées. La coupe est antique, mais sa monture est de travail carlovingien.

Des ateliers, une école d'orfévrerie, existaient même à l'abbaye de Saint-Denis, tant cette industrie était alors en honneur. Les prélats, les abbés de tous les grands monastères, rivalisaient de magnificence avec les rois et les princes. Entre les premiers, les évêques d'Auxerre suivaient la glorieuse tradition de leurs prédécesseurs. En l'an 800 l'évêque Aaron, qui avait accompagné Charlemagne en Italie, fait élever au-dessus du grand autel de sa cathédrale un ciborium d'or et d'argent, à l'instar de ceux qu'il avait vus à Rome. Angilelmus, mort en 828, donne à son église un grand crucifix d'or, fait en-

tourer l'autel de bas-reliefs d'argent, en y joignant dix grands chandeliers et trois couronnes. Après lui, les évêques Héribald et Vasa enrichissent leur cathédrale d'un grand nombre de vases d'or et d'argent. Puis, à Reims, l'archevêque Hincmar renferme les reliques de saint Rémy dans une châsse entourée de douze figures d'évêques. A Angers, un évêque mort en 877, le bienheureux Perpetuus, marchant sur les traces de saint Éloi, fabrique de ses propres mains deux châsses en forme d'édicules ou de petites églises, pour renfermer des reliques. Il passe pour le premier qui ait appliqué les procédés de la fonte à la fabrication des pièces de ce genre.

Les abbés, de leur côté, n'étaient pas en reste. Pendant que Saint-Denis regorgeait de richesses dues à la munificence royale, Angilbert, abbé de Saint-Riquier, favori de Charlemagne, entreprenait la reconstruction de son monastère et décorait le lieu saint avec un luxe extrême. L'autel était de marbre rare avec un parement d'or et d'argent réhaussé de pierreries, surmonté d'un ciborium de mêmes matières, auquel étaient suspendues une couronne et une croix d'or. Six colonnes de bronze, ornées d'or et d'argent, formaient une sorte de jubé au devant du sanctuaire, dont le pourtour était décoré de dix-sept arcades, entre lesquelles étaient suspendus des vases d'argent.

Vers le même temps, Ansegise, abbé de Saint-Wandrille, enrichissait son abbaye et celle de Luxeuil d'une foule de vases sacrés de grande valeur, parmi lesquels il faut citer un superbe calice à anses, orné de pierreries, plusieurs calices d'argent avec figures en relief, et un parement d'autel en argent, également historié.

Bégon, de son côté, dotait l'abbaye de Conques en Rouergue de nombreuses pièces d'orfévrerie, dont quelques-unes, chance bien rare, sont parvenues jusqu'à nous. C'est à lui que le savant auteur de la description

du trésor de Conques, M. Darcel, attribue une statue en or de sainte Foy, haute de quatre-vingt-cinq centimètres, qui est certainement la pièce la plus importante de ce trésor pour la richesse et la beauté du travail. Je la reproduis ci-contre d'après M. Darcel, à raison de l'intérêt qui s'y attache, bien que son origine carlovingienne soit à mes yeux plus que douteuse.

Je pourrais citer en bien plus grand nombre les abbés et les prélats qui contribuèrent à l'immense éclat que jeta, pendant ce siècle, l'industrie de l'orfévrerie; mais cette énumération trop longue deviendrait fastidieuse et n'ajouterait rien à ce qui précède.

Je me contenterai, en finissant ce chapitre, de nommer, d'après Augustin Thierry, deux orfévres normands, du nom d'Othon, dont l'un vivait du temps de Guillaume le Conquérant et l'autre dans le siècle suivant; et, d'après M. Labarte, trois autres orfévres français, Odulfus, moine de Saint-Riquier, Bernelinus et Bernuinus, chanoines de Sens, que mentionnent les chroniques de cette époque.

2. L'Italie et l'Allemagne, du cinquième au dixième siècle.

Si, depuis Constantin, Rome avait cessé d'être la capitale de l'Empire, elle était restée le siége de la papauté, la ville sainte par excellence aux yeux du monde chrétien.

Aux richesses accumulées par les empereurs venaient maintenant s'ajouter celles que, dans l'ardeur de leurs nouvelles croyances, les princes récemment convertis déposaient à l'envi aux pieds des successeurs de saint Pierre; et les papes, ainsi mis en possession d'immenses trésors, s'empressaient de les utiliser au profit des églises qui s'élevaient de toutes parts dans la ville

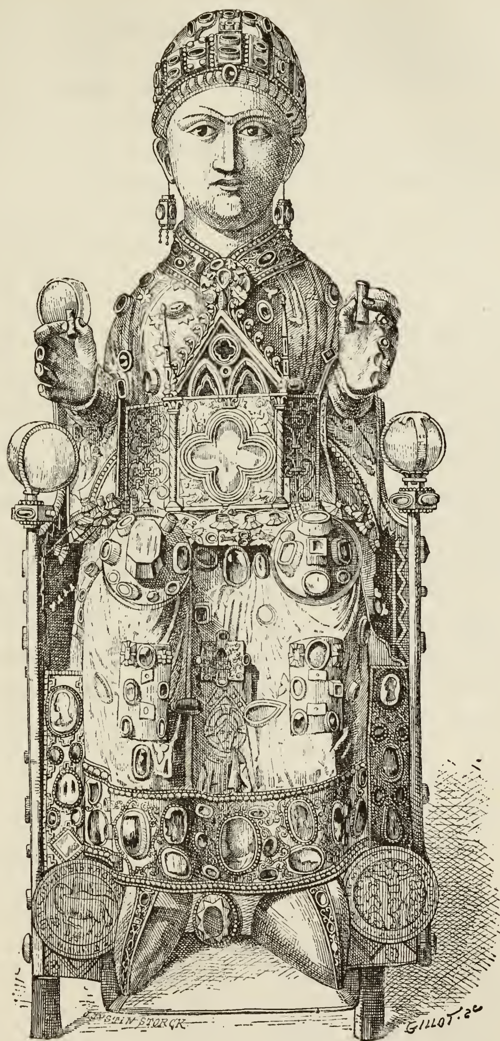


Fig. 21. Statue de sainte Foy. (Trésor de Conques.)

éternelle. Un champ tout nouveau, et pour ainsi dire sans limites, s'ouvrait donc à l'industrie de l'orfévre, chargé du double soin d'orner le saint lieu et de le doter d'un mobilier assez complet pour satisfaire à tous les besoins du culte.

Rome d'ailleurs n'avait pas perdu ses artistes. Bien que ceux de l'empire d'Orient leur fissent désormais une dangereuse concurrence, on trouve, pendant plusieurs siècles encore, la trace d'une orfévrerie florissante en Italie, appliquée à toute espèce d'œuvres de luxe. Lorsque l'empereur Constance eut en 357 la fantaisie de venir visiter la ville qu'avait abandonnée son père, on lui fit faire son entrée à Rome sur un char tout couvert d'ornements d'or relevés de pierreries; et, une vingtaine d'années plus tard, lorsque l'empereur Gratien y vint à son tour avec sa femme, les Romains leur élevèrent des statues en argent.

Mais, hâtons-nous de le constater, c'est surtout en l'honneur du Dieu des chrétiens et des saints patrons de l'Église, que Rome prodiguait ses trésors.

Dès le cinquième siècle, nous voyons le pape saint Célestin doter d'un riche mobilier d'orfévrerie la basilique de Saint-Jules qu'il avait construite; son successeur, saint Sixte, ériger une statue à saint Laurent et faire représenter, dans un bas-relief en or, Jésus-Christ et ses douze apôtres; puis, bientôt après eux, saint Hilaire et saint Symmaque enrichir également leurs églises par des dons en orfévrerie dont le *Liber pontificalis* nous a conservé le souvenir.

De toutes ces richesses, que reste-t-il aujourd'hui? Rien, ou à peu près rien. Je ne pourrais citer, comme étant de cette époque, que quelques vases et un coffret d'argent ciselé signalés par d'Agincourt, et que l'on conserve encore au musée chrétien du Vatican.

Du cinquième au huitième siècle, l'Italie fut si souvent pillée, ravagée par les Barbares qui s'en disputè-

rent la possession, que presque aucune œuvre antérieure à leurs conquêtes n'eut le bonheur d'y survivre. Quelques-uns de ces conquérants cependant étaient chrétiens, et, pendant que d'une main ils pillaient l'Italie, de l'autre ils prodiguaient de nouvelles richesses à ses églises. Tels furent, nous l'avons vu, le roi des Goths, Théodoric, et plusieurs princes lombards. Mais, par contre, beaucoup d'autres, appelés à bon droit les fléaux de Dieu, Attila, Genséric, les Huns, les Vandales, les Sarrasins, païens sans merci, incapables de fonder aucun établissement de quelque durée, détruisaient à plaisir ce qu'ils ne pouvaient emporter.

Vainement, pendant ces siècles de malheur, quelques pontifes cherchèrent-ils encore à décorer les églises de Rome d'œuvres d'art non moins précieuses par le travail que par la matière. Grégoire le Grand, à la fin du sixième siècle, faisait élever un ciborium d'argent au-dessus du grand autel de Saint-Pierre, et saint Serge, dans le siècle suivant, érigeait une statue d'or au même saint; éphémères fondations que leur valeur même exposait à trop de convoitises, et que nous ne rappelons ici que pour prouver qu'à cette époque même, Rome avait encore ses orfévres-artistes, capables d'exécuter de grandes œuvres.

Cependant la fin du huitième siècle devait ramener pour l'Italie, sinon la paix (dans ces temps-là, elle n'existait nulle part), du moins une sécurité et une prospérité relatives. La grande figure de Charlemagne faisait reculer les Barbares, et, sous sa puissante protection, l'Église retrouvait de meilleurs jours.

Le premier soin des papes devait être de réparer tant de désastres éprouvés depuis deux ou trois cents ans, de rendre la splendeur à leurs églises si souvent dépouillées. Dès le milieu du siècle, Grégoire III avait consacré des sommes considérables à l'orfévrerie sa-

crée. Mais ce n'était encore là que bien peu de chose en comparaison des richesses sans nombre prodiguées aux églises de Rome par les papes Adrien et Léon III, contemporains de Charlemagne, dont le premier mourut en 795 et l'autre en l'an 816. Adrien avait employé au mobilier ecclésiastique et à la décoration de la seule église Saint-Pierre cinq cent quatre-vingt-dix-sept livres d'or et cent trente-six livres d'argent; et la valeur métallique des œuvres d'orfévrerie, dont Léon III enrichit les églises pendant son pontificat, se résuma en un total bien plus considérable encore, mille soixante-quinze livres d'or et vingt-quatre mille sept cent quarante livres d'argent. Anastase le Bibliothécaire nous a conservé le détail de toute cette orfévrerie, où figurent quarante-deux statues en or, cent trente calices et quinze croix d'or, quarante-sept lampes de la même matière, etc. Il est vrai que ce pape (Léon III), dont le règne coïncide avec l'époque de la toute-puissance de Charlemagne, est celui qui eut le plus de part aux largesses du grand empereur.

Ses deux successeurs immédiats, Étienne IV et Pascal Ier, étaient également des pontifes d'une grande magnificence. Étienne, en venant en France couronner Louis le Débonnaire, lui avait apporté d'Italie une superbe couronne d'or toute constellée de pierreries. Malheureusement il mourut l'année d'après. Pascal Ier, mettant à profit un plus long pontificat, fit exécuter des travaux d'orfévrerie beaucoup plus considérables, et notamment couvrir de riches ciborium les principaux autels d'un grand nombre d'églises.

Cependant, si le neuvième siècle, surtout dans sa première moitié, avait été une époque florissante pour les arts en Italie aussi bien qu'en France, le siècle suivant vit cette prospérité décliner de l'autre côté des Alpes, en même temps que déclinait chez nous la puissance de la race carlovingienne.

De nouveaux envahisseurs, les Sarrasins, portaient la ruine et le pillage jusque dans Rome. Toutes les industries étaient en souffrance, l'orfévrerie peut-être encore plus qu'une autre, et à peine trouvons-nous, dans tout le courant de ce siècle, un seul pape, Serge III, qui, à l'exemple de ses prédécesseurs, s'efforce encore d'enrichir les églises de la ville éternelle.

Mais Rome n'est pas tout en Italie. Alors même qu'elle fléchit sous le coup de la mauvaise fortune, de toutes parts, les cathédrales, les abbayes qui peuvent échapper aux surprises des Barbares, décorent à l'envi leurs églises. Du huitième au dixième siècle, la célèbre abbaye du Mont-Cassin s'enrichit de nombreuses œuvres d'orfévrerie, notamment sous l'administration des abbés Gisulfe (+ 797), Jean (+ 915) et Alégiran (+ 945). Fortunat, patriarche de Grado (+ 824), suit cet exemple, et le doge Orséolo ordonne la première construction du grand rétable de Saint-Marc de Venise connu sous le nom de *Pala d'oro*, monument d'orfévrerie incomparable que se chargèrent d'achever les siècles suivants.

La *pala d'oro* cependant, au moins dans ses parties les plus anciennes, ne peut pas être considérée comme un produit de l'industrie italienne ; car il est parfaitement établi que c'est à des orfévres de Constantinople qu'Orséolo en fit la commande. Et en effet elle porte tous les caractères de l'art byzantin de cette époque, si riche, si délicat, surchargé de minutieux détails et prodigue en émaux cloisonnés d'un travail exquis.

Le rétable d'orfévrerie du même genre, dont une autre église des lagunes, celle de Torcello, fut également dotée au dixième siècle, était aussi l'œuvre d'artistes byzantins.

Les grandes relations commerciales de Venise avec l'empire d'Orient expliquent suffisamment l'appel fait par les Vénitiens au talent bien connu des orfévres de Constantinople.

D'un autre côté, l'hérésie des iconoclastes, la proscription du culte des images, avait fait émigrer vers l'Italie bon nombre d'artistes grecs, qui, peu à peu, mais assez promptement, devaient y introduire un style et des procédés tout nouveaux. L'Italie avait bien toujours ses artistes propres, et même quelques-uns de grand talent, mais la façon dont ils s'approprièrent le style des Byzantins permet de croire que beaucoup d'entre eux furent au moins leurs élèves.

Comme preuve à l'appui de cette hypothèse, il suffit de citer l'admirable parement d'autel de Saint-Ambroise de Milan, connu sous le nom de *Paliotto*. La fondation de cette pièce d'orfévrerie, l'une des plus anciennes, des plus riches et des plus belles qui soient au monde, remonte à l'an 835.

Le nom du fondateur, celui de l'artiste qui a conçu ce chef-d'œuvre, nous sont également connus. Le fondateur fut Angilbert, archevêque de Milan. L'artiste, dont le nom, ainsi que celui d'Angilbert, se lit encore sur un des panneaux du *paliotto*, s'appelait Volvinius, nom dont la consonnance écarte toute idée d'origine grecque. Et en effet, si l'on y regarde de près, quoique l'ensemble du monument soit tout à fait de style byzantin, que les émaux dont il est constellé soient eux-mêmes un emprunt fait à l'art des orfévres de Constantinople, il est à remarquer que les figures, par les costumes et le style des draperies, conservent toujours un certain cachet antique, provenant évidemment de la tradition romaine affaiblie, mais non encore détruite chez les artistes italiens.

Le nombre et la finesse des détails qui entrent dans la composition du *paliotto* de Milan rendent presque impossible de le reproduire dans son ensemble à l'échelle que comporte le format de ce volume. Je me borne à en détacher un médaillon (le plus intéressant, selon moi), celui où l'orfévre s'est représenté lui-même

aux pieds de saint Ambroise. On y verra comment les bordures qui servent d'encadrement aux médaillons sont ornées alternativement de chatons d'émail et de pierres fines. Les perles sont également employées à profusion dans les bordures. Quant aux figures, elles sont toutes exécutées en bas-relief au repoussé, celles de la face antérieure sur des feuilles d'or, les autres sur des feuilles d'argent doré.

A la face antérieure, on voit d'abord la figure de Notre-Seigneur assis sur le trône céleste, dans un encadrement de forme amandaire, au centre d'une large croix dont chaque branche porte l'emblème d'un des quatre évangélistes. Entre les bras de la croix sont disposées, trois par trois, les figures des douze Apôtres. Des deux côtés de cette partie centrale sont représentés, en douze tableaux carrés (six de chaque côté), les principaux sujets de la vie et de la Passion du Sauveur.

La face postérieure, aussi riche que l'autre, sinon pour la matière, du moins pour la splendeur de la décoration, offre un intérêt plus vif encore sous le rapport historique. Douze tableaux carrés, disposés comme ceux de la face antérieure, représentent des sujets de la vie de saint Ambroise. La partie centrale, formée de deux volets qui s'ouvrent à charnières, est ornée de quatre médaillons circulaires. Ceux d'en haut représentent l'archange saint Michel et l'ange Gabriel. Dans ceux d'en bas, Volvinius, le grand artiste à qui est due cette œuvre splendide, s'est représenté lui-même, ainsi que l'archevêque Angilbert, aux pieds de saint Ambroise (voir la figure ci-contre).

Les petits côtés du *paliotto*, ceux qui recouvrent les deux bouts de l'autel, sont à peu près carrés. Dans ce cadre est inscrit un grand losange, au milieu duquel se détache une large croix décorée d'un nombre infini de perles fines et de pierreries. Les vides laissés entre

la croix et la bordure du losange renferment les figures, au nombre de huit à chaque bout, des saints les plus en honneur à Milan. Enfin huit autres figures remplissent les angles restant entre la bordure du losange



Fig. 22. Médaillon du paillotto de Milan.

et celle du rétable lui-même. Ce sont des figures d'anges portant divers attributs.

Mais ce qui donne à l'ensemble du *paliotto* un éclat sans pareil, c'est la richesse inouïe des bordures, de l'encadrement de tous ces tableaux, de tous ces médaillons. L'or, les pierres précieuses, les perles, les émaux y sont répandus avec une telle profusion et une

telle harmonie, que l'œil en est tout à la fois ébloui et charmé.

En résumé, je n'hésite pas à dire que le *paliotto* de Milan est le plus admirable monument que nous possédions de l'orfévrerie chrétienne antérieure à l'an 1000. Le reste de l'Europe est loin d'avoir rien produit d'aussi parfait. La France seule, dans tout l'Occident, pouvait alors rivaliser avec l'Italie.

L'Allemagne cependant a bien eu aussi ses orfévres dès les temps les plus reculés. Tacite lui-même parle des vases d'argent que les vieux Germains offraient en présent aux princes et aux ambassadeurs. Mais on ne sait rien de plus de leur industrie.

Quant à l'orfévrerie des Allemands du moyen âge, le plus ancien monument qu'on en connaisse est un calice du temps de Tassilo, duc de Bavière, dont il porte le nom. Tassilo vivait au huitième siècle.

Dans les dernières années du siècle suivant, l'empereur Arnoul fit de très-riches présents d'orfévrerie à l'église Saint-Conéran de Ratisbonne, et fit recouvrir d'or le maître-autel de cette église, ainsi que le ciborium dont il était surmonté et les huit colonnes qui supportaient celui-ci.

L'industrie de l'orfévrerie paraît avoir été cultivée à une époque très-reculée dans certaines abbayes relevant de l'empire d'Allemagne, notamment dans celle de Saint-Gall, ce célèbre monastère, sanctuaire de science autant que de piété, dont il nous reste encore aujourd'hui une bibliothèque justement renommée pour ses admirables manuscrits. Les arts, comme les lettres, y comptaient de nombreux adeptes. Parmi ceux-ci, il se trouvait jusqu'à des moines orfévres. Le plus ancien dont il soit fait mention est un nommé Isenric, qui vivait en 823. Sur la limite du même siècle et du siècle suivant, nous trouvons un autre moine de la même

communauté, nommé Tutilo, par qui l'abbé Salomon fit faire une grande croix et un autel (ce qui veut dire un parement d'autel) en or, décorés de pierreries. Enfin plus tard, dans le dixième siècle, un autre parement d'autel en or fut fondé par l'abbé Imsicon, qui paraît y avoir travaillé de ses propres mains.

L'exemple de Saint-Gall trouvait des imitateurs. Ainsi, pour ne citer que celui-là, nous voyons, vers la fin du dixième siècle, un abbé de Reichenau, près Constance, l'abbé Wittego ou Witigo, doter également d'un parement d'autel l'église de ce célèbre monastère.

Mais, chose remarquable, c'est seulement à partir de ce siècle qu'on rencontre quelques mentions de la figure humaine dans la description des œuvres d'orfévrerie d'origine purement germanique dont parlent les auteurs contemporains. Il est cependant bien difficile d'admettre que cette partie du grand empire de Charlemagne se fût jusque-là si peu ressentie de l'immense impulsion donnée par le grand empereur aux arts de son temps, et de la perfection relative des ouvrages d'orfévrerie exécutés par ses ordres dans la partie occidentale de ses États. Tout au plus pourrait-on en tirer la conséquence, que je crois vraie, que les orfévres allemands étaient de beaucoup moins habiles artistes que ceux de France ou d'Italie.

En Angleterre, l'orfévrerie, à la même époque, ne paraît guère avoir été plus avancée. Nous trouvons bien, au monastère d'Ely, un abbé du nom de Brithnodus qui fit faire, dit-on, vers la fin du dixième siècle, quatre statues de vierges enrichies de pierres fines. Mais un témoignage contemporain nous apprend que ces statues étaient en bois, revêtues seulement de feuilles d'argent.

Évidemment, dans la plus grande partie de l'Europe,

l'orfévrerie en était encore à ses premiers pas, et, comme la plupart des autres arts, elle ne devait prendre franchement son essor qu'après que le monde aurait franchi cette date si redoutée de l'an 1000.

CHAPITRE IV.

PÉRIODE ROMANE.
(ONZIÈME ET DOUZIÈME SIÈCLE.)

1. Allemagne.

L'an 1000! — Cette date fatidique, qu'une croyance superstitieuse basée sur des prophéties mal comprises avait assignée à la fin du monde, tenait, pour ainsi dire, l'Europe en suspens. Chez les uns, l'appréhension tournait à la stupeur, chez les autres, à l'exaltation religieuse, chez presque tous, au découragement. On a beaucoup dit qu'elle avait complétement enrayé, pendant un certain temps, le progrès des arts. Cela n'est pas également vrai pour tous. Sans doute l'attente si répandue d'une fin presque immédiate devait détourner les esprits de toute idée de fondations durables. A la fin du dixième siècle, on n'élevait plus de monuments, on n'érigeait presque plus d'églises; mais on dotait richement celles qui existaient. La seule pensée du jugement dernier qu'on croyait si proche faisait trembler les pécheurs, grands ou petits, et ceux-ci n'hésitaient guère à se dépouiller des biens périssables qu'ils se voyaient presque au moment de perdre, pour racheter,

à force de donations pieuses, le seul bien qu'ils pussent espérer encore, le salut de leur âme.

Aussi avons-nous pu constater que l'orfévrerie, malgré la décadence générale des lettres et des arts dans toute l'Europe occidentale à l'époque où s'éteignait la dynastie carlovingienne, ne laissa pas que de produire encore des œuvres très-considérables pendant tout le cours du dixième siècle. C'est même, on peut le dire, dans la dernière partie de ce siècle que l'art allemand prit son premier essor, qui devait être bientôt suivi d'un si large développement.

L'art allemand, nous l'avons vu, l'orfévrerie allemande en particulier, étaient encore bien peu de chose, lorsqu'en 973 l'empereur Othon II épousa une princesse grecque, Téophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète. Cette union devait exercer une grande influence sur l'état des arts en Allemagne; Théophanie, élevée à une cour où ceux-ci brillaient alors d'un incomparable éclat, avait amené à sa suite un grand nombre d'artistes grecs dont quelques œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Plus d'ailleurs que leurs œuvres personnelles, leurs préceptes tout nouveaux et les élèves qu'ils formèrent devaient donner bientôt à l'art allemand une impulsion, un éclat considérables.

L'impératrice les avait d'abord simplement protégés. Lorsqu'en 982 la mort d'Othon l'appela à la régence de l'empire, elle fit mieux encore : elle se mit à la tête du mouvement artistique.

Parmi les Allemands de naissance qui l'aidèrent le plus puissamment dans cette entreprise, il faut citer en première ligne le moine Bernward, homme de grands talents à qui elle avait confié l'éducation de son fils. A en croire les chroniqueurs de son temps, Bernward, qui plus tard devint évêque d'Hildesheim (992 à 1022) et fut même canonisé comme tel, excellait dans toute espèce d'arts, y compris l'orfévrerie. Le trésor de la

cathédrale d'Hildesheim renferme encore diverses pièces qu'on lui attribue, notamment une couverture d'évangéliaire, un crucifix et un modèle de crosse. L'historien de sa vie, Tangmar, lui attribue également une superbe couronne de lumières en or et en argent, divers calices et des encensoirs d'une grande valeur. Le saint évêque d'Hildesheim exécuta-t-il ces divers objets de ses propres mains, comme jadis saint Éloi, ou bien furent-ils simplement exécutés sous sa direction par les ouvriers habiles à travailler les métaux qu'il entretenait dans son propre palais? Le doute est permis à cet égard. Ce qui est certain, c'est la part d'influence que saint Bernward exerça sur le mouvement artistique de l'Allemagne à cette époque.

Willigis, archevêque de Mayence, mort en 1011, paraît y avoir aussi puissamment contribué. M. Labarte, sur la foi d'une ancienne chronique locale, lui attribue particulièrement un calice d'or orné de pierreries d'un poids tel qu'un homme de force ordinaire avait de la peine à le soulever, et un crucifix en or du poids de douze cents marcs dont tous les membres pouvaient se démonter un à un; singulière idée qui du reste ne devait pas tarder à porter malheur à ce magnifique objet : les successeurs peu scrupuleux de Willigis n'eurent pas honte de faire monnaie des membres du Christ. Dès le douzième siècle, l'archevêque Arnold aliéna un des pieds pour compléter la solde de ses troupes, et l'archevêque Rodolphe un des bras pour payer un voyage qu'il fit à Rome. Tout le reste y passa bientôt.

Le règne de Henri II, qui occupa l'empire de 1002 à 1023, est réellement l'époque où l'orfévrerie allemande prit tout son développement, atteignit toute la splendeur dont elle devait briller pendant le cours de ce siècle et du siècle suivant. A cet empereur, à sa femme, sainte Cunégonde, qui lui survécut une quinzaine d'années, doivent être attribuées de très-nom-

breuses donations où l'orfévrerie occupe une place considérable. M. Labarte, à qui l'on doit de si précieuses recherches sur l'industrie allemande du moyen âge, cite particulièrement les précieux objets dont l'église de Mersbourg était redevable à la pieuse munificence de Henri II, à savoir : « trois évangéliaires à riches « couvertures, l'un avec bas-relief d'ivoire encadré d'or, le second, également en ivoire, renfermé dans une bordure d'or chargée de pierres précieuses, et la troisième d'or rehaussé de pierreries et d'émaux ; trois croix de vermeil et deux d'argent ; deux ampoules de même métal ; trois calices, l'un d'argent d'un poids considérable, le second d'or gemmé, le troisième enrichi avec art de pierres fines de toutes sortes ; une pyxide d'or ornée de pierres précieuses, trois ostensoirs d'argent et un parement d'autel enrichi d'or et de pierreries. »

C'est également à l'empereur Henri II que doit être attribuée la fondation du parement d'autel de la cathédrale de Bâle qui fait aujourd'hui l'un des plus beaux ornements de notre musée de Cluny. Nous ne croyons pouvoir mieux faire que d'emprunter au catalogue même de la collection les lignes suivantes qui contribueront à donner une juste idée de l'importance de ce monument.

« La façade, tout en or, est décorée de cinq grandes figures en haut-relief, disposées sous des pleins cintres que supportent des piliers à chapiteaux historiés. Chacun de ces pleins cintres porte, en grandes et belles lettres repoussées en relief, le nom de la figure. Le Rédempteur occupe le cintre du milieu, plus élevé que les autres ; il est en action de bénir.... Dans la main gauche, il porte le globe.... Les pieds nus reposent sur une sorte de monticule sur lequel sont agenouillés les figures de saint Henri et de l'impératrice Cunégonde... A la droite du Christ est l'archange saint Michel, puis

saint Benoît, abbé et fondateur du Mont-Cassin; à sa gauche sont les archanges Gabriel et Raphaël représentés vêtus et les ailes déployés. Les têtes sont nimbées et les nimbes sont rehaussés de pierreries montées en relief.... Au-dessus des voûtes, sur le fronton se trouvent personnifiées les quatre vertus, source de toutes les autres : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force.... Le long de la frise supérieure et du soubassement, on lit.... une inscription latine entremêlée de mots grecs et hébreux qui semble avoir pour but de rappeler la consécration du monument, ainsi que le vœu fait par saint Henri à la suite de sa guérison du mont Cassin....

» Toute la face antérieure de l'autel (0^{m},95 de haut sur 1^{m},78 de large) est en or fin; les figures, ornements d'architecture et autres, ainsi que les légendes, sont repoussés en relief; la grande inscription seule est gravée en creux et les lettres remplies en pâtes de couleur. La façade repose sur un fonds de bois de 0^{m}10 d'épaisseur. Le poids de l'or, difficile à apprécier sans démonter le monument et porter atteinte à sa conservation, est, au dire des chroniqueurs, d'au moins vingt-cinq marcs. »

L'empereur Henri n'avait pas borné à ce parement d'autel les dons précieux qu'il fit à la cathédrale de Bâle. Dans le nombre figuraient encore un trône incrusté d'or, d'argent et d'ivoire, une grande croix reliquaire ornée de pierreries et une couronne de lumières ou lustre d'église en argent à ornements d'or. Le saint empereur fit aussi de grandes largesses à beaucoup d'autres églises relevant de l'empire, telles que celles de Bamberg, Aix-la-Chapelle, Hildesheim, Ratisbonne, etc., et à la célèbre abbaye du Mont-Cassin, où il avait été, dit-on, guéri de la pierre par l'intervention miraculeuse de saint Benoît.

Le nom de sainte Cunégonde se rattache également,

comme je l'ai déjà dit, à beaucoup de fondations pieuses. Sa couronne, qui est parvenue jusqu'à nous et qui se trouve aujourd'hui dans le trésor du roi de Bavière, est l'un des plus précieux monuments de l'orfévrerie de cette époque.

L'abbaye d'Essen, de son côté, conserve une superbe croix du même temps, due à la munificence d'une abbesse du nom de Mathilde qu'on croit avoir été princesse de Bavière.

Cette période fut celle où les riches reliures en orfévrerie dont on revêtait les livres saints se multiplièrent le plus. Dans le principe, ces reliures se composaient le plus souvent des deux feuilles d'un dyptique en ivoire plus ou moins richement encadrées de lames d'or, d'argent ou de vermeil, ornées elles-mêmes tantôt de sujets ou de rinceaux exécutés au repoussé, tantôt de cabochons, de pierres taillées, de camées, de perles, de chatons d'émail, de rinceaux en filigrane, etc. A défaut d'ivoire, les plats de la reliure consistaient en deux ais de bois recouverts de plaques de métal ornées comme je viens de le dire.

En Italie, outre l'évangéliaire lombard de Théodelinde et celui que l'on conserve également à Monza sous le nom de *Tagliacore*, les plus célèbres sont ceux du Vatican, de Saint-Marc de Venise, de Novare, de Sienne, l'évangéliaire de saint Eusèbe à Verceil, celui de Modène, qui est du onzième siècle, et celui que, vers la même époque, l'archevêque Aripert donna à la cathédrale de Milan. Ce dernier tire un grand intérêt de la mosaïque qui concourt à sa décoration.

En Allemagne, je mentionnerai, parmi les plus remarquables, les évangéliaires de Trèves datant du neuvième siècle, ceux d'Hildesheim, de Brunswick, de Munich, de Bamberg, d'Aix-la-Chapelle, de Saint-Emeran de Ratisbonne, etc.; en France, outre ceux que j'ai déjà cités, le magnifique évangéliaire de Sainte-Mène et

celui de la Sainte-Chapelle à la Bibliothèque nationale, ceux du Louvre et du musée de Cluny, celui de la collection Didot qui passe pour un des plus anciens qui existent, celui de M. le comte de Ganet, l'évangéliaire de Saint-Jean, ceux de l'église de Conques, le sacramentaire de Metz, et la bible de Souvigny que l'on conserve à Moulins. On en pourrait citer encore beaucoup d'autres en Angleterre, en Russie, en Belgique, en Espagne, en Portugal, qui, tous, sont de précieux monuments de l'orfévrerie du moyen âge.

Vers la fin du onzième siècle et surtout pendant le cours des deux siècles qui suivirent, la fabrication des grands reliquaires, des châsses proprement dites, prit aussi beaucoup de développement, particulièrement en Allemagne. Bon nombre d'entre elles sont parvenues jusqu'à nous. Le seul diocèse de Cologne en possède encore trente dont le chanoine Bopp a décrit et publié la plupart. Quelques-unes sont de véritables monuments. Celles des rois Mages, par exemple, ne mesure pas moins de 1m,80 sur 0m,90. Il est vrai que Cologne et les bords du Rhin étaient alors le grand centre du mouvement artistique en Allemagne. C'est là que, sous l'influence des maîtres venus d'Orient, prit naissance et se développa cette nombreuse génération d'artistes industriels qu'on désigne communément aujourd'hui sous le nom d'*école de Cologne* ou d'*école rhénane.*

Parmi les plus importantes de ces vieilles châsses allemandes, il faut citer encore celles d'Aix-la-Chapelle, de saint Servais à Maëstricht et de saint Sébald à Nürenberg.

La magnificence de beaucoup d'entre elles ne consistait pas uniquement dans la valeur du métal. L'or et l'argent y étaient souvent remplacés par le simple cuivre, dont la rigidité se prêtait mieux à ces grandes œuvres en ce qu'elle leur offrait de meilleures conditions de solidité. Ce qui faisait la richesse de ces châsses,

c'était leur décoration, à laquelle concourraient non-seulement la gravure et la ciselure, mais encore toutes sortes de matières précieuses, telles que les pierreries, l'ivoire, les nielles et enfin de brillantes incrustations d'émail.

« A cette époque, comme l'a dit quelque part l'abbé Texier, l'art centuplait le prix des métaux vulgaires en les transformant; l'émail remplaçait les pierreries, et cette couverte prêtait à toutes choses de la valeur en y répandant de l'éclat. »

Mais cet émail, il est bon de le noter, n'était plus de la même nature que celui des Byzantins, que l'émail cloisonné dont nous avons vu de si merveilleuses applications à la *pala d'oro* de Venise ou au parement d'autel de Saint-Ambroise de Milan. L'émail employé en France et en Allemagne aux onzième, douzième et treizième siècles, est l'émail à *tailles d'épargne* introduit par la fusion dans les entailles du métal (presque exclusivement du cuivre) qui forme le corps même de la pièce, procédé jadis employé par les Celtes voisins de l'Océan, mais qui semblait être tombé complétement en oubli depuis le quatrième ou le cinquième siècle de notre ère.

De qui les Allemands tenaient-ils ce procédé? C'est là ce qu'il serait difficile de dire. Du moins est-il bien certain que ce n'est pas des Byzantins, puisque ceux-ci eux-mêmes n'ont jamais pratiqué l'émaillerie à taille d'épargne. Tout au plus pouvaient-ils avoir enseigné aux Allemands à faire des émaux cloisonnés à l'instar de ceux qu'ils fabriquaient eux-mêmes. Il existe quelques rares et très-anciens monuments d'orfévrerie allemande où les deux procédés d'émaillerie sont employés simultanément. C'est ce qu'on appelle les *émaux mixtes*.

Comme spécimen de l'art allemand de cette époque on ne saurait trouver, en fait de châsses émaillées, rien

de plus parfait que la belle châsse provenant de la collection du prince Soltykoff, qui se trouve aujourd'hui en Angleterre, au musée de South-Kensington.

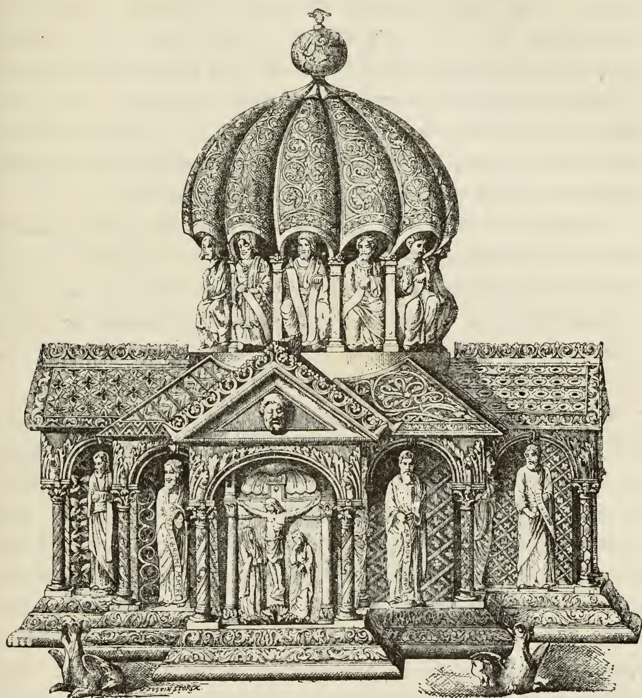


Fig. 23. Châsse émaillée du musée de Kensington.

Nous en donnons ici la reproduction fidèle d'après une photographie.

La hauteur du monument est d'un demi-mètre environ. Comme on le voit, c'est un édicule en forme de croix à branches égales, dont chaque face est ornée d'un portique avec bas-relief en ivoire et de colonnes entre lesquelles sont disposées diverses statuettes égale-

ment en ivoire. Douze figures de même matière (celles des apôtres) sont groupées circulairement autour de la partie centrale, que surmonte une coupole à douze lobes. Cette coupole, le faîtage et les colonnes des portiques sont entièrement incrustés d'émail. Point de pierreries. En fait de matières premières, rien d'autre que du cuivre doré, de l'émail et de l'ivoire. Mais ceux-ci sont employés avec une habileté extrême; les ciselures des frises, des chapiteaux et du soubassement, sont excellentes, et la disposition générale de ce petit monument est d'une élégance incomparable.

Comme forme, bien que ce soit certainement là un objet de fabrication occidentale, il est difficile de n'y pas voir l'influence des artistes bysantins. Je ne connais même que la châsse, également en forme de petit temple, conservée dans le musée de Brunswick, qui témoigne aussi évidemment de cette influence.

Les empereurs d'Allemagne continuèrent à protéger les arts et particulièrement l'orfévrerie jusqu'au règne de Frédéric Barberousse. Avec celui-ci, il n'en fût plus de même. Il s'était mis dans de mauvaises affaires, par suite de ses différends avec la cour de Rome. Loin d'augmenter les trésors d'orfévrerie de son empire, le moment vint où il ne songea plus qu'à les utiliser pour faire face aux ruineuses dépenses de ses expéditions lointaines. Il ne se fit pas même scrupule, je l'ai déjà dit, de retirer du tombeau de Charlemagne la plupart des joyaux qui y avaient été enfermés par ordre du grand empereur.

2. France.

Pendant que l'orfévrerie allemande prenait ainsi tout son développement, les autres pays de l'Europe, particulièrement la France, ne restaient pas en arrière. Une dynastie nouvelle avait succédé chez nous à celle des Carlovingiens. Bien que son fondateur ne fût pas doué d'un génie comparable à celui de Charlemagne, les princes de la maison royale de France n'en continuèrent pas moins à encourager les arts, ou, pour parler plus exactement, les nobles industries qui en tenaient alors presque exclusivement lieu. L'orfévrerie surtout ne fut pas oubliée.

Ainsi nous voyons, dès le règne de Hugues Capet, Adélaïde, sa propre femme, prodiguer aux églises les présents d'orfévrerie, donner entre autres à celle d'Orléans un magnifique crucifix d'or, puis son fils, le roi Robert, dont le règne inaugure le onzième siècle, faire exécuter également un grand nombre d'objets en or ou en argent pour les églises qu'il avait fondées.

Vers le même temps, il y avait à Chartres un orfévre, nommé Theudon, qui jouissait d'une grande réputation. Theudon fit, entre autres, une châsse d'or pour la plus insigne des reliques conservées dans cette ville, la chemise de la sainte Vierge.

Mais les principaux centres de la fabrication de l'industrie qui nous occupe étaient alors Paris et Limoges. Je reviendrai un peu plus loin sur la nature toute spéciale de l'orfévrerie Limousine.

Quant aux orfévres parisiens, ils étaient, au dire de l'historien Jean de Garlande, partagés en quatre grandes catégories : les monétaires, les fermailleurs, les

fabricants de vases à boire et les travailleurs d'or ou joailliers.

En dehors de cette classification industrielle, l'orfévrerie religieuse continuait à être cultivée dans beaucoup de couvents. Comme nous l'avons déjà vu pendant les siècles précédents, certaines abbayes étaient de véritables pépinières d'artistes. Ainsi saint Abbon, abbé de Saint-Benoît-sur-Loire, vers la fin du dixième siècle, après avoir cultivé lui-même l'orfévrerie avec succès, avait formé de nombreux élèves parmi ses moines. L'un d'eux surtout, nommé Hausbert, passait pour être fort habile. Au onzième siècle pareillement, Odorain, moine de Dreux, eut sous ce rapport une fort grande réputation. Au douzième, Guillaume, abbé d'Andernès, excella à son tour dans les travaux d'orfévrerie. Et j'en pourrais citer bien d'autres encore.

C'est également à un moine, dont on ignore malheureusement la nationalité, au moine Théophile, qu'on doit le plus précieux manuel d'art que nous ait légué le moyen âge. Ce livre, connu sous le titre de : *De diversis artibus schedula* (Essai sur divers arts), contient la description détaillée, précise, presque minutieuse, de tous les procédés de la plupart des industries pratiquées alors. L'orfévrerie ne pouvait y être oubliée.

De quelle pays était Théophile? A quelle époque vivait-il? Ce sont là des questions qui n'ont pas été jusqu'ici complétement résolues. Toujours est-il que cette curieuse encyclopédie répond parfaitement à l'idée que nous nous faisons de ce qu'était l'état des arts dont il s'agit, au onzième siècle, et c'est pour cela que j'en parle actuellement.

Un livre entier de l'ouvrage de Théophile, un livre composé de quatre-vingts chapitres, est consacré au travail des métaux, et particulièrement des métaux précieux. Là se trouvent toute la technique du métier, la description complète de l'outillage, depuis la construc-

tion des fourneaux jusqu'au plus mince ustensile, tel que la lime ou le grattoir; là se trouvent minutieusement exposés tous les procédés de fabrication, la fonte, le moulage, le travail au repoussé, la ciselure, la gravure, la niellure, la coloration des ors, la dorure, le polissage des pièces, leur décoration au moyen de pierreries, de perles et de chatons d'émail; la confection de ceux-ci, l'indication de la forme traditionnelle que doivent avoir les vases sacrés, les calices avec leur patène, les burettes, les encensoirs, ainsi que leurs chaînes.

Tout cela est d'une précision admirable et d'une exactitude dont il est facile de se convaincre par l'examen des pièces d'orfévrerie du onzième au douzième siècle que l'on possède encore. Quelques-unes d'entre elles semblent véritablement faites pour servir d'illustrations à certains chapitres du livre de Théophile, notamment à celui qu'il consacre à la décoration des vases sacrés. On en trouve, par exemple, l'application la plus minutieuse dans la magnifique coupe connue sous le nom de calice de saint Rémy.

Ainsi qu'on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la figure ci-contre, rien n'égale la richesse ou l'élégance de cette coupe qui, malgré la profusion des ornements, n'en conserve pas moins une pureté de lignes admirable. La décoration principale, consistant en une bande d'or sur laquelle alternent, conformément aux préceptes de Théophile, les pierres fines entourées de perles et les cabochons d'émail, est complétée par des bordures en relief et des enchâssures de filigrane, heureusement rappelées sur le pied du calice.

Après avoir séjourné longtemps au Cabinet des antiques, cette belle pièce a été rendue en 1861 à la cathédrale de Reims.

La collection du Louvre possède encore un spécimen de l'orfévrerie française de cette époque, d'autant plus

précieux qu'il est signé. C'est un fort beau ciboire fabriqué par maître Alpaïs, de Limoges.

La patrie de saint Éloi était en effet restée célèbre comme centre de fabrication d'orfévrerie. Du onzième

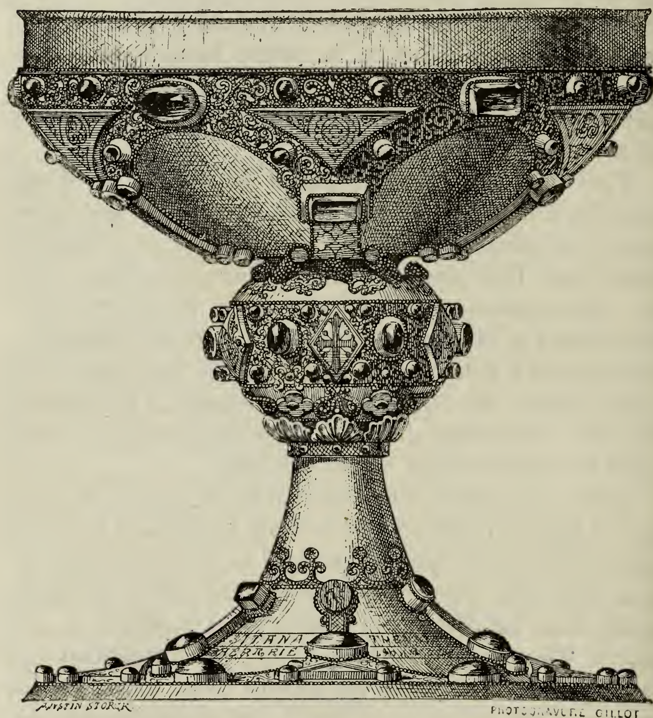


Fig. 24. Calice de Saint-Remy, à Reims.

au douzième siècle, elle s'acquit un renom particulier par l'habileté avec laquelle elle remit en honneur l'émaillerie à taille d'épargne jadis pratiquée par les Celtes.

Dans presque tous les émaux de ce genre, l'excipient

n'est que du cuivre. C'est donc la beauté du travail qui, seule, fait la richesse de l'objet.

Les émaux de Limoges étaient très-recherchés et en grande réputation au douzième siècle. On les appliquait à toutes sortes d'usages. On en faisait des plaques tumulaires comme celles des comtes de Champagne dont Gaignières nous a conservé le dessin, ou simplement commémoratives comme celle de Geoffroy Plantagenet à la cathédrale du Mans, des pièces de mobilier d'église, telles que chandeliers, burettes, custodes, boîtes aux saintes huiles, etc.

Les custodes, par allusion au Saint-Esprit, affectaient souvent la forme de colombes aux ailes émaillées reposant sur un plateau circulaire, de manière à pouvoir se poser à plat ou être suspendues par des chaînes si on le préférait. Nous donnons au revers de cette page le dessin d'une de ces colombes. Presque toutes celles que nous connaissons lui ressemblent. Une petite cavité pratiquée dans le dos et fermant à charnière, est destinée à recevoir l'hostie consacrée.

Mais c'est surtout dans la décoration des châsses que l'émaillerie limousine trouva de nombreuses et magnifiques applications. La seule abbaye de Grandmont, au diocèse de Limoges, possédait une trentaine de châsses émaillées, et, sans sortir des églises de la province on en trouvait une infinité d'autres, notamment à Limoges, à Saint-Junien, à Saint-Yrieix, à Bellac, à Chamberet, aux abbayes de Beaulieu, de Grandseigne, de Solignac, etc. Plusieurs églises de villages, telles qu'Ambazac et Nexon (Haute-Vienne), Saint-Viance et Gimel (Corrèze), en conservent encore de très-importantes, et, hors du Limousin, il en existe également dans un certain nombre d'églises, telles que Mauzac (Puy-de-Dôme), Saint-Marcel (Indre), Bousbecque (Nord), Chartres, Saint-Taurin d'Évreux, etc.

Beaucoup ont disparu ou ont été vendues au chau-

dronnier, à une époque où l'on en méconnaissait complétement la valeur. Les collections publiques ou privées en ont recueilli quelques autres, telles que la belle châsse de saint Calmine, qui fit longtemps partie de la collection du prince Soltykoff, et les débris de

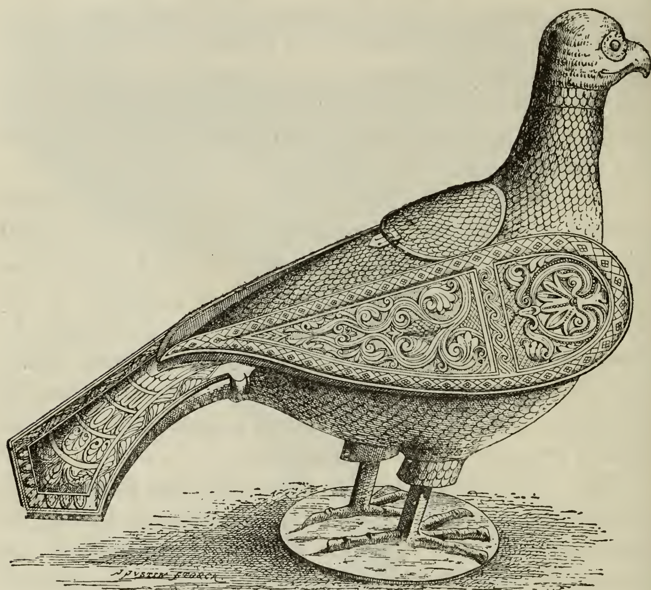


Fig. 25. Custode en forme de colombe.

celle de Saint-Étienne-de-Muret, et qui se voient aujourd'hui au musée de Cluny.

Pendant tout le cours des douzième et treizième siècles, l'orfévrerie émaillée de Limoges inonda de ses produits, non-seulement la France, mais tous les pays voisins, et y obtint un tel renom, que ses œuvres étaient connues et désignées dans toute l'Europe sous le nom *d'œuvres de Limoges* (opus Lemovicense).

Cette belle industrie de l'émaillerie ne faisait cependant pas négliger l'orfévrerie proprement dite, l'orfévrerie en métaux précieux. Jamais on ne fabriqua peut-être un plus grand nombre de grandes châsses en argent, en argent doré, voire même en or. L'abbaye de Conques (Aveyron) et celle de Saint-Maurice d'Agaune en possèdent encore plusieurs très-belles et très-importantes que M. Darcel et M. Aubert ont reproduites dans les superbes monographies qu'ils ont données de ces deux églises.

La plupart des riches cathédrales, des puissantes abbayes de cette époque, Reims, Rouen, Saint-Riquier, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis, avaient de magnifiques trésors d'orfévrerie. Mais Saint-Denis surtout devait bientôt éclipser toutes les autres églises par l'éclat des richesses que le magnifique et puissant abbé Suger se plut à y entasser.

La simple nomenclature des objets dus à la magnificence de ce dernier m'entraînerait trop loin. Je me bornerai à en citer trois des principaux : le parement du grand autel, la châsse monumentale qu'il érigea sur les corps des saints apôtres Denis, Éleuthère et Rustique, et le grand crucifix d'or qu'il éleva sur un pilier au fond du sanctuaire.

Déjà Charles le Chauve avait décoré d'un parement d'or la face du grand autel. Suger compléta cette décoration en revêtant les deux extrémités et la face postérieure de l'autel de parements semblables, où se voyaient de nombreuses figures de saints sous des arcades richement ornées de toutes sortes de pierreries.

Quant aux saints martyrs, patrons de l'église, leurs corps avaient été jusque là conservés dans trois cercueils d'argent surmontés d'un tombeau de marbre noir à claires-voies, qui ne mesurait pas moins de sept pieds sur huit. Sur ce tombeau, Suger fit ériger une énorme et magnifique châsse de cuivre émaillée, qui,

comme la grande châsse des rois Mages à Cologne, affectait la forme d'une église à trois nefs, dont la nef centrale était beaucoup plus haute que les collatéraux. L'architecture en était figurée par une série d'arcades reposant sur des colonnettes, les unes et les autres richement émaillées, couvertes de pierreries et encadrant de nombreux bas-reliefs en or dont les sujets étaient tirés de la vie de saint Denis. Des anges, également en or, occupaient les tympans des arcades et la toiture des nefs était relevée par de splendides bordures en émail.

Pour l'exécution de cette magnifique châsse et le complément de décoration du grand autel, Suger avait épuisé tout ce qu'il y avait de pierres fines et de métaux précieux dans le riche trésor de son abbaye, tout ce que lui en avaient prodigué les rois et les princes de son temps. Cependant il n'était pas au bout de ses projets. Il avait conçu celui d'élever également dans son église un grand crucifix du plus magnifique travail. A cet effet il trouva encore moyen de racheter, au prix alors considérable de quatre cents livres, une très-grande quantité de pierreries provenant de l'héritage du roi Etienne d'Angleterre, et il consacra, en outre, quatre-vingts marcs d'or à la confection de son crucifix.

Celui-ci avait environ un mètre de hauteur et reposait sur un magnifique pilier élevé lui-même de deux ou trois mètres. L'âme de la croix était en bois, revêtue des plus riches émaux; la figure du Christ était tout en or fin, et, pour donner une idée de la profusion des pierreries, il suffira de dire que la draperie qui recouvrait le corps du Christ depuis la ceinture jusqu'aux genoux, était ornée, à elle seule, de quatre-vingts pierres fines et de cent quinze perles.

Le pilier lui-même était une merveille d'art et d'élégance. Au bas se voyaient les figures en bronze doré des quatre évangélistes; au haut, celles des quatre

grands prophètes. Le fût entier était revêtu de médaillons à sujets, de bordures et d'ornements en émail entremêlés de pierreries.

Suger avait confié à des artistes de Verdun l'exécution de ce magnifique crucifix. Le pape Eugène III vint lui-même en faire la dédicace, et, pour mieux assurer la conservation d'un si précieux objet, fulmina une sentence d'excommunication contre tout individu qui oserait le détourner de son usage. Cette mesure comminatoire fut longtemps respectée. Au milieu même des guerres de religion, elle eut la puissance d'arrêter les bras des hérétiques. Il était réservé à de fougueux catholiques de l'enfreindre les premiers. Ce furent les ligueurs, sous la conduite du duc de Nemours, qui en 1590 mirent les premiers la main sur le crucifix jusqu'alors épargné, ainsi que sur beaucoup d'autres objets non moins dignes de respect.

Suger avait poussé si loin le luxe et l'abus des richesses dans la décoration de son église, que cette prodigalité lui valut de sévères remontrances de la part de son contemporain saint Bernard : « Vous couvrez d'or les parois de votre église », lui écrivait l'austère réformateur, « et, pendant ce temps-là, vos pauvres vont nus ». Mais saint Bernard perdait ses peines ; le mouvement était donné, et, de toutes parts, c'était à qui suivrait l'exemple de Suger. Peu après lui, Maurice de Sully, évêque de Paris, dota son église d'un magnifique parement d'autel en or. Gervais, abbé de Saint-Germain d'Auxerre, en fit fabriquer un en argent. Les églises de Périgueux, de Troyes, de Saint-Omer et bien d'autres encore s'enrichirent de magnifiques pièces d'orfévrerie.

3. Suisse, Angleterre, Espagne, Italie, etc.

Ce n'était pas en France seulement que se manifestait ce zèle pour la décoration du saint lieu et la magnificence du culte. Je n'en finirais pas, si je voulais énumérer, même sommairement, les principales œuvres d'orfévrerie que, vers la même époque, produisirent les divers autres pays de l'Europe.

En Suisse, sans compter Bâle et Saint-Maurice-d'Agaune, dont j'ai déjà cité plusieurs monuments remarquables, les cathédrales de Sion et de Coire renferment encore de très-belles pièces des onzième et douzième siècles.

L'Angleterre, elle, ne possède pas, je crois, de spécimen de son orfévrerie nationale auquel on puisse assigner une date aussi ancienne. Tout au plus pourrais-je citer, comme étant du douzième, l'ampoule ou aigle d'or contenant les saintes huiles que l'on conserve parmi les « Regalia » à la tour de Londres. Cependant plusieurs abbayes anglaises possédaient, dès cette époque, de très-riches trésors. La seule église de Walsingham, au comté de Norfolk, en avait un que, d'après ce que nous en disent les chroniqueurs, on ne saurait guère évaluer à moins de six millions de notre monnaie. Une autre abbaye très-puissante, celle de Saint-Alban, comptait même des orfévres parmi ses moines. L'un d'eux, nommé Anketill, qui laissa, dit-on, de nombreux élèves, avait fait la grande châsse du patron de l'église.

En même temps l'Irlande, cette vieille terre catholique si fertile en confesseurs, prodiguait aux reliques de ses saints des châsses d'orfévrerie d'un style tout à elle, où semble que persiste la tradition celtique. On en

possède encore quelques-unes, telles que la châsse de saint Monaghan, le reliquaire de saint Lachteen, ainsi qu'un certain nombre d'évangéliaires et de bâtons pastoraux, tous du même style, dont l'élément le plus caractéristique paraît être l'entrelac.

Parmi les reliquaires irlandais de cette époque reculée, il s'en trouve quelques-uns que je crois absolument

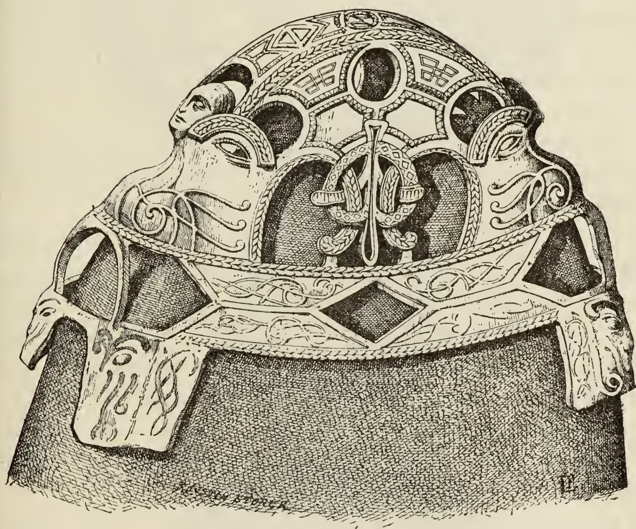


Fig. 26. Reliquaire irlandais.

sans analogues dans les autres pays. Ce sont des montures de cloches. Beaucoup de saints irlandais étaient des solitaires. Les clochettes de leurs ermitages sont devenues, après eux, un objet de vénération; on en a fait des reliques. Quelques-unes d'entre elles ont été conservées, comme telles, dans de riches montures d'orfévrerie dont la figure ci-dessus peut donner une idée assez exacte. Cette monture de cloche, qui fait aujour-

d'hui partie de la collection du British Museum, est en argent très-finement travaillé. Une partie des ornements est niellée et l'on y trouve aussi quelques traces d'émail.

La Russie elle-même, que nous avons à citer pour la première fois, possède encore quelques précieux objets d'orfévrerie de cette époque, parmi lesquels je citerai les barmes ou larges colliers d'or des souverains moscovites aux dixième et onzième siècles, la coupe du prince Wladimir Davidowitch de Tchernigov (1138-1151) et diverses panégies d'or émaillé ou d'argent niellé du même siècle, qui se peuvent voir dans la cathédrale de l'Annonciation de Moscou.

A Pesth, les Hongrois montrent, dans leur musée national, le sceptre d'argent et divers bijoux du roi Biella, qui vivait également au douzième siècle.

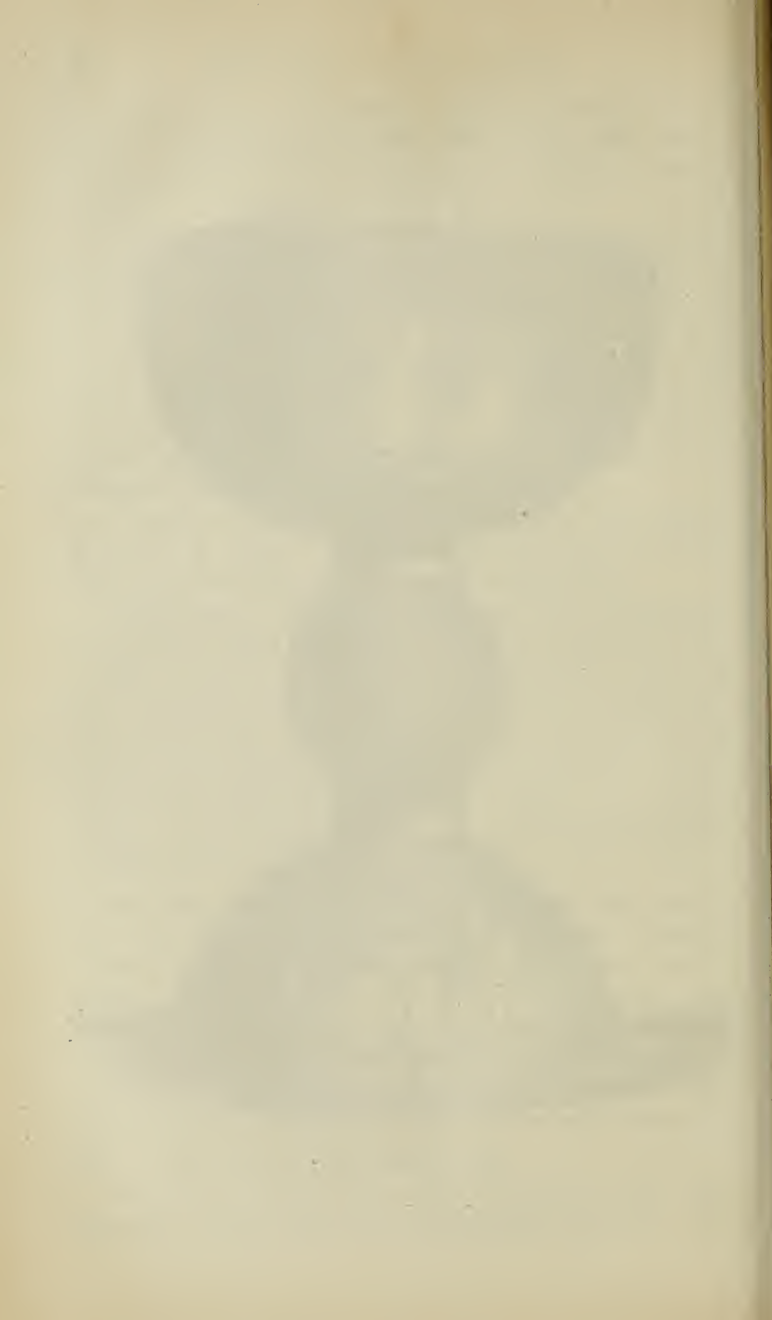
En Espagne, il faut l'avouer, l'art et la civilisation étaient bien plutôt représentés alors par l'élément mauresque que par l'élément chrétien. Cependant la culture des industries nationales ne fut jamais complétement abandonnée dans ce pays. Deux orfévres espagnols qui vivaient au onzième siècle, nommés Aparisio et Rodolfo, sont cités comme étant les auteurs de la belle châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or et d'ivoire.

Du même temps, ou à peu près, est le beau calice d'or conservé jusqu'à nos jours dans l'abbaye de Saint-Dominique de Silos. Ainsi qu'on peut le voir par le dessin ci-contre, c'est une espèce de coupe un peu massive, que décore, dans tout son pourtour, une suite d'arcatures en plein cintre figurées en filigrane. Une inscription fort ancienne, gravée sur le pied, nous apprend qu'elle fut faite en l'honneur de saint Sébastien par un abbé du nom de Domenico.

Presque à la même date, nous trouvons en Portugal un autre calice, non moins intéressant, dû, ainsi que



Fig. 27. Calice de Silos.



nous l'apprend l'inscription, à la munificence de la reine Dulce, femme de Don Sanche Ier. Ce précieux objet fait actuellement partie de la collection de l'Académie des beaux-arts de Lisbonne.

Quant à l'Italie, je l'ai déjà fait entrevoir, l'art y était alors à un état de transition, de transformation, résultat de deux courants d'idées tout à fait différents : d'une part la persistance de la tradition antique, bien altérée, il est vrai, et, de l'autre, l'influence de l'art byzantin. C'est ainsi que nous avons vu, à peu de distance l'un de l'autre, le doge Orséolo recourir aux orfévres de Byzance pour faire ériger dans la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, l'admirable rétable connu sous le nom de *Pala d'oro*, tandis qu'à Milan, l'archevêque Angilbert chargeait un artiste italien d'exécuter un parement d'autel de même travail pour l'église de Saint-Ambroise.

Au onzième siècle, cette double tendance subsiste. Léon d'Ostie nous en fournit de nouvelles preuves dans sa précieuse chronique du Mont-Cassin, qui renferme tant de détails intéressants sur l'état des arts en Italie à cette époque.

Le Mont-Cassin, on le sait, était le siége d'une des plus puissantes abbayes et d'une des plus riches qu'il y eût au monde. Vers le milieu du siècle, l'abbé Didier, élu en 1058, entreprit de reconstruire complétement la principale église de son monastère, placée sous l'invocation de saint Benoît. Ne voulant rien épargner pour donner à cette église une magnificence incomparable, Didier mit simultanément à contribution les plus célèbres artistes de l'Orient et ceux de l'Italie.

Aux orfévres de Byzance il demanda d'abord un parement d'autel en or, décoré de pierres fines et de tableaux d'émail représentant divers sujets tirés de l'Évangile ou de la légende de saint Benoît; puis le

revêtement en argent des six colonnes qui devaient entourer le chœur, et divers autres ornements en argent ou en bronze.

En même temps, Didier entretenait dans son monastère du Mont-Cassin des ateliers où se formaient de nombreux artistes et où il faisait directement fabriquer une foule d'autres pièces d'orfévrerie, tantôt originales, tantôt copiées sur des modèles byzantins. C'est ainsi que, sur treize bas-reliefs d'argent réprésentant le Christ et les apôtres, dix seulement ayant été apportés de Constantinople, les trois autres furent exécutés au Mont-Cassin, et que Didier, ayant reçu en présent un superbe médaillon en argent doré, en fit faire un second tout semblable dans ses propres ateliers, pour en décorer le ciborium du maître-autel de son église.

C'est au Mont-Cassin même que Didier fit fabriquer la plupart des grandes pièces destinées à compléter le magnifique mobilier ecclésiastique de son abbaye. Par ses propres orfévres, il fit couvrir de bas-reliefs d'argent les côtés du grand autel déjà revêtu du riche parement d'or émaillé qu'il avait fait venir de Constantinople. Au-devant de l'autel, il fit élever quatre colonnes revêtues d'argent en partie doré, entre lesquelles étaient placées deux grandes croix finement ciselées. Des ornements d'argent massif décoraient également les traverses sur lesquelles reposait la voûte du ciborium. De nombreuses lampes étaient suspendues tout autour, sans compter six candélabres de trois coudées de hauteur, et un immense chandelier destiné à recevoir le cierge pascal. Mais, de tout ce luminaire, la pièce la plus importante, la plus considérable sans doute qui fût sortie des ateliers du Mont-Cassin, était une couronne de lumières en argent, mesurant près de vingt coudées de circonférence, et à laquelle étaient suspendues trente-six lampes en orfévrerie.

L'énumération que Léon d'Ostie donne ensuite de

tout le menu mobilier ecclésiastique, calices, croix, encensoirs, reliquaires, candélabres, etc., que possédait l'abbé Didier, prouve que le luxe d'orfévrerie et par suite la prospérité de cette industrie n'étaient pas moindres alors en Italie qu'en aucun autre pays de l'Europe.

Et ce n'est pas au Mont-Cassin seulement que l'art national italien se maintient en concurrence avec l'art byzantin. Ainsi, tandis que l'on voit dans la cathédrale de Citta di Castello un parement d'autel en argent exécuté par ordre du pape Célestin II, que les plus habiles connaisseurs, d'Agincourt, M. Labarte, etc., regardent comme étant incontestablement l'œuvre d'artistes grecs, en même temps on voit dans l'oratoire du Sancta-Sanctorum, près Saint-Jean de Latran, un grand reliquaire ou armoire aux reliques avec portes garnies de plaques d'argent ciselé, datant du pontificat d'Innocent III, et que les mêmes juges considèrent comme l'œuvre non moins incontestable d'artistes italiens. Enfin, c'est également par des orfévres du pays que Bérard, abbé de Farfi, mort en 1119, fit fabriquer les deux parements d'autel et les riches couvertures de livres dont il dota son église.

De leur côté, les orfévres toscans, au dire de Théophile, excellaient dans l'art de fabriquer les émaux (sans doute des émaux cloisonnés, à la façon des byzantins); et les orfévres vénitiens s'étaient fait, par la délicatesse de leurs ouvrages en filigranes d'or et d'argent, une réputation qui s'étendait bien au delà des frontières de l'Italie, si l'on en juge par le nom d'*ouvrage de Venise* donné aux objets de cette nature dans une foule d'anciens inventaires.

Si donc l'art byzantin a exercé une influence considérable sur l'art italien, ce qui ne semble pas contestable, on ne saurait en conclure, selon moi, que l'un ait été complétement absorbé par l'autre. La vérité est

qu'à travers tous les enseignements qui purent lui venir du dehors, le génie italien sut conserver son caractère propre et rester toujours lui-même, au point de créer bientôt un nouveau style.

CHAPITRE V.

PÉRIODE OGIVALE.

(TREIZIÈME, QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLE.)

1. France (treizième siècle).

Dès le commencement du treizième siècle, prévalut dans toute l'Europe un nouveau style d'architecture dont les premiers essais remontent à peine au siècle précédent, le style ogival si improprement appelé gothique. Ce fut une révolution complète dans toutes les branches de l'art. Aux lignes puissantes, mais un peu lourdes, du style roman, à la somptuosité trop surchargée de l'art byzantin, succédaient des formes hardies, élancées, une légèreté, une élégance qui faisait consister la valeur des objets plus encore dans le fini du travail et dans la pureté des contours que dans la richesse de la matière.

Notre France, que de bons juges considèrent comme ayant été le véritable berceau du nouveau style, en offre du moins, dès la première moitié du treizième siècle, les monuments les plus purs et les plus parfaits. L'un d'eux surtout, la Sainte-Chapelle de Paris, avec ses éclatants vitraux et son architecture d'une lé-

gèreté presque aérienne, semble être moins encore un modèle offert à l'imitation de l'orfévre, qu'un précieux joyau émaillé et ciselé sortant des mains de l'orfévre lui-même.

Sculptures en pierre, en bois ou en métal, tout se ressentait du même goût, obéissait aux mêmes tendances.

Les châsses continuaient, pour la plupart, à affecter la forme d'édicules ; mais, quant au style et aux détails, ces édicules subissaient les mêmes influences que les monuments d'architecture proprement dite. A l'ancienne arcade à plein cintre se substituait l'arc brisé ou trilobé encadré de contre-forts terminés en pyramide, et d'élégants pinacles découpés à jour s'élevaient au-dessus de la châsse comme les clochers au-dessus des églises.

En ce qui concerne les œuvres de Limoges, qui étaient surtout de cuivre émaillé, la révolution fut d'abord peu sensible à raison de la simplicité de forme des objets. C'est seulement dans leur brillante décoration polychrôme, dans le dessin des figures, dans la nature de certains ornements, tels que les quatrefeuilles, dans les encadrements à plusieurs lobes qui renferment les sujets légendaires, dans les feuillages dont se composent les bordures, etc., qu'on peut suivre la transformation du style.

Quant aux œuvres d'or et d'argent que pratiquaient de préférence les orfévres parisiens, la ciselure y entrant pour une beaucoup plus grande part, la forme s'y accentuait plus nettement, et la transformation se montrait là, par conséquent, sous un aspect beaucoup mieux caractérisé.

Au nombre des objets malheureusement perdus depuis longtemps qui attestaient le mieux avec quel art les orfévres de Paris savaient alors travailler les métaux précieux, les historiens contemporains citent d'abord un grand bassin d'or avec figures allégoriques,

représentant les quatre éléments et divers autres sujets, don de joyeux avénement offert au roi Louis VIII en 1223, à l'occasion de son entrée à Paris, puis le sarcophage d'argent doré, orné de nombreuses figures, que ce prince fit élever en l'honneur de Philippe-Auguste, son père, dans l'église abbatiale de Saint-Denis.

Quelques années après, sa propre veuve, Blanche de Castille, lui en érigeait un semblable.

Les orfévres de Paris habitaient presque tous sur le Pont-au-Change et sur le Grand-Pont qui dépendaient alors de la censive de l'évêque. Ils constituaient, dès lors, une riche et puissante corporation; mais ce n'est que sous le règne de saint Louis, dans le règlement *des métiers* d'Étienne Boileau, que nous trouvons pour la première fois leurs statuts définitivement fixés et bien coordonnés.

La corporation était administrée par des syndics élus qui devaient surveiller la fabrication et empêcher aucune fraude de se produire. L'étalon de l'or était fixé, c'est-à-dire que le règlement déterminait le maximum de la proportion dans laquelle le cuivre ou tout autre métal vil pouvait être allié à l'or pour donner à celui-ci le degré de rigidité dont il a besoin. L'or au titre de Paris était le plus fin, le plus pur qu'on connût alors, de même que l'argent le plus fin était celui d'Angleterre.

Par les anciens dénombrements, les anciens comptes et quelques autres documents non moins authentiques, on a le nom d'un assez grand nombre d'orfévres exerçant leur industrie à Paris au treizième siècle. Mais la connaissance de ces noms n'a vraiment d'intérêt que lorsqu'on peut les rattacher à quelque œuvre encore existante ou du moins historiquement connue.

L'une des plus célèbres pièces d'orfévrerie du commencement du treizième siècle, l'une des plus remarquables par sa richesse et sa beauté, était la grande

châsse de sainte Geneviève, terminée en 1212, après deux années de travail, par l'orfévre Bonnard, de Paris, qui y employa quatre-vingt-treize marcs d'argent et sept marcs et demi d'or, outre beaucoup de pierreries. Elle était de style ogival, en forme d'église, ornée de statues de saints et de bas-reliefs.

La châsse de sainte Geneviève, déjà plusieurs fois violée, ne survécut pas à la Révolution. Mais nous possédons encore quelques autres monuments du même genre et de la même époque qui donnent une excellente idée de l'habileté des orfévres français du treizième siècle. Parmi ces monuments, je me contenterai de citer la châsse de sainte Julie, à Jouarre, qui a été décrite dans les *Annales archéologiques*, celle de Nivelles dont nous donnons ici la gravure, et celle de saint Taurin, d'Évreux, à laquelle le savant Leprévost a consacré une monographie fort intéressante.

Toutes trois sont également en forme d'édicule gothique.

Celle de Nivelles, malheureusement restaurée à diverses reprises, est peut-être la plus riche, la plus finement ciselée. Elle est l'œuvre de deux orfévres, Colard de Douai, et Jacquemon, de Nivelles, à qui le chapitre remit, pour y être employés, trois cent cinquante marcs d'argent et beaucoup de pierres fines. La commande leur en fut faite par le chapitre en 1272; mais la châsse ne fut prête et ne reçut définitivement les reliques de la sainte que dans le courant de l'année 1298.

La châsse de saint Taurin, d'Évreux, est du même genre. Elle représente un oratoire à clocher et à contre-forts surmontés de clochetons. Chacune de ses faces latérales est ornée de trois arcades en forme d'ogives, séparées entre elles par quatre contre-forts. Deux arcades semblables décorent les deux bouts de la châsse, dont la longueur totale est de quatre-vingts centimètres environ. Elle repose sur un large plateau d'orfévrerie

qui la surélève de vingt centimètres. Sa hauteur, au-dessus de ce plateau, est de cinquante-cinq centimètres

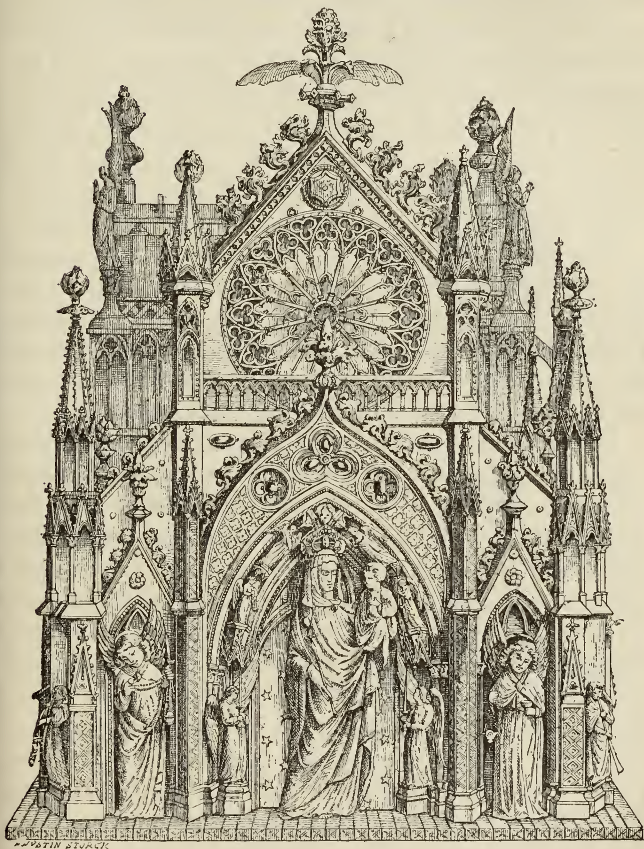


Fig. 28. Châsse de Nivelles.

jusqu'au sommet du toit et d'un mètre environ jusqu'à la pointe de l'élégant clocher qui surmonte l'édifice. Sur chacune des faces principales, l'arcade centrale,

plus élevée que les autres et surmontée d'un pignon très-aigu et richement décoré de feuillages, encadre la figure en relief de saint Taurin. Les autres arcades, ainsi que les deux versants du toit, sont ornées de bas-reliefs dont les sujets ont été empruntés à la légende du même saint. Chaque arcade est soutenue par d'élégantes colonnettes à chapitaux en feuillage. Sans parler des pierres fines en assez grand nombre (18 grosses et 117 petites) qui concourent à la décoration de la châsse, il y entre aussi beaucoup d'émaux, ce qui contribue à lui donner un aspect d'une très-grande richesse.

Une inscription placée à la plinthe nous fait connaître exactement la date de ce précieux monument d'orfévrerie. On y trouve, en effet, le nom du fondateur, l'abbé Gilebert ou Gilbert, qui mourut en 1255. Au dire des auteurs de la *Gallia christiana*, c'est dans la même année que la châsse de saint Taurin fut exécutée.

Parmi les ornements émaillés ou autres qui concourent à sa décoration, on trouve en plus d'un endroit les armes de France et de Castille. Cela veut-il dire que le pieux roi Louis IX ou sa mère Blanche de Castille aient personnellement concouru à cette fondation? On n'en a aucune preuve authentique, et les monuments de tous genres où se trouve ce double blason sont si nombreux à cette époque, qu'il est permis de supposer qu'en dehors même des fondations royales, ce fut, de la part de beaucoup d'autres fondateurs, une sorte d'hommage rendu aux grandes vertus du roi et de sa pieuse mère. De son côté, Alphonse de Poitiers, le frère de saint Louis, s'appropria souvent les mêmes armoiries par vénération pour la mémoire de Blanche.

Quant au roi saint Louis, on doit bien penser qu'un monarque aussi pieux ne manqua pas de faire de nombreuses largesses aux églises. Toutefois la munificence de saint Louis n'alla jamais jusqu'à la prodigalité. L'état des finances royales, terriblement obérées par

ses expéditions d'outre-mer, lui commandait une prudente économie. Aussi voyons-nous certains reliquaires destinés par lui à recevoir de très-précieux objets, se distinguer plutôt par la pureté de la forme que par la richesse de la matière ou de l'ornementation.

De ce nombre je citerai le reliquaire si simple, mais si parfaitement élégant qu'il fit faire pour enchâsser entre deux feuilles de cristal l'épine de la sainte Couronne dont il fit présent à l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. Nous en donnons ici le dessin d'après l'original encore aujourd'hui existant à Saint-Maurice. Comme on le voit, c'est une simple monture en or et argent doré, à peine ornée de quelques fleurons et de quelques petites perles. La valeur intrinsèque est peu de chose; mais cette simplicité jointe à cette pureté de forme ne se retrouve qu'aux grandes époques de l'art. Au treizième siècle en effet l'art gothique, le style ogival, comme on voudra l'appeler, était à son apogée. Dans les siècles suivants, il devint sans doute plus riche, plus tapageur. Il n'eut jamais une plus grande pureté.

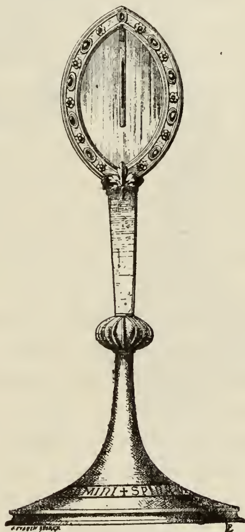


Fig. 29. Reliquaire de la sainte Épine.

Il ne faudrait cependant pas conclure de l'extrême simplicité du reliquaire offert par saint Louis à l'abbaye d'Agaune, que ce monarque se montra toujours aussi parcimonieux dans ses largesses. Tous les historiens parlent du luxe avec lequel il fit enchâsser les

insignes reliques, c'est-à-dire, la couronne d'épine, le fragment de la vraie croix, le clou, le fragment d'éponge et autres souvenirs de la Passion qu'il racheta des Vénitiens, à qui l'empereur Baudouin les avait confiés comme gage d'un emprunt considérable. Guillaume de Nangis estime à plus de cent mille livres, valeur énorme pour cette époque, l'or, l'argent et les pierreries qu'il consacra à cet usage.

Saint Louis et sa femme Marguerite de Provence firent en outre de riches présents d'orfévrerie à l'abbaye de Saint-Denis. Leur retour de Palestine avait été marqué par de graves incidents; se voyant près de périr en mer, la reine, nous dit Joinville, fit vœu d'offrir à Dieu, s'il la tirait, ainsi que le roi, de ce péril, l'image d'une nef avec ses mâts, ses cordages, son gouvernail, ses matelots même, tout en argent. Cet *ex-voto*, fidèlement exécuté au retour, coûta cent livres.

L'orfévre favori de saint Louis s'appellait Raoul. Philippe le Hardi l'annoblit en 1270.

Au treizième siècle appartiennent beaucoup d'œuvres d'orfévrerie remarquables à divers titres, que l'on conserve encore aujourd'hui, telles que le reliquaire de saint Pierre et de saint Paul à Reims, les belles crosses des musées d'Angers, de Poitiers, de Soissons et de Saint-Omer, celle de l'évêque Hervé et son calice, conservés à Troyes, etc. Willemin a reproduit plusieurs autres crosses de cette époque. C'est à lui que nous empruntons la gravure ci-contre.

Cependant, après la mort de saint Louis, l'orfévrerie semble n'avoir plus reçu de bien grands encouragements. Le monument le plus remarquable qu'elle produisit avant la fin du siècle, fut probablement le magnifique buste-reliquaire contenant une partie du chef de saint Louis, que Philippe le Bel donna à la Sainte-Chapelle du Palais lors de la canonisation de ce monarque en 1297. Ce buste, de grandeur naturelle, et

soutenu par quatre anges, avait exigé l'emploi de soixante-trois marcs d'or. Il était surmonté d'une couronne d'or à quatre fleurons garnis chacun d'un gros saphir, de six rubis, de quatre perles et de dix-sept émeraudes; à quoi il faut ajouter quarante rubis, quarante émeraudes, quatre saphirs, une grosse chrysoprase entourée de grenats et quatre cabochons de cristal de roche, répandus sur les autres parties du buste. Enfin celui-ci reposait sur un socle d'argent doré du poids de cent soixante-dix-neuf marcs et demi, porté par quatre lions, et autour duquel se voyaient trente figures de rois ou de princes avec leurs noms et une longue inscription votive.

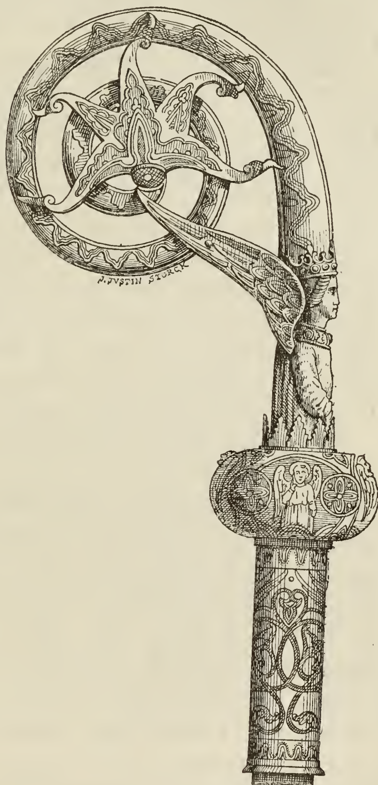


Fig. 30. Crosse du treizième siècle.

Les autres reliques de saint Louis furent également l'objet de soins pieux de la part de son petit-fils.

La corporation des orfévres de Paris avait eu à souffrir, quelque temps auparavant, d'un événement très-grave. Le Grand-Pont, qui était, comme je l'ai dit, l'un des principaux centres de cette industrie, s'écroula en

1281. Bon nombre d'orfévres durent alors aller demeurer ailleurs. Toutefois pas un seul ne s'établit encore sur la rive gauche de la Seine. Et pourtant leur nombre allait toujours en augmentant. Ils étaient cent vingt dans Paris seulement, lors du recensement qui eut lieu en 1292.

Ajoutez que Paris n'était pas la seule ville de France où il y eût des orfévres. Limoges, nous l'avons vu, avait une école d'orfévrerie très-florissante, et plusieurs villes encore, telles que Toulouse, Montpellier et d'autres, cultivaient avec succès la même industrie. On a, grâce à de vieux dénombrements, les noms de beaucoup d'orfévres de ces deux villes; mais ici encore les noms seulement, sans que rien les rattache à aucune œuvre connue. Les argentiers de Montpellier étaient dès lors constitués en corps de métiers, et, là comme à Paris, les règlements auxquels ils étaient soumis fixaient le minimum du titre des métaux précieux.

Quant aux orfévres-émailleurs de Limoges, leur réputation était toujours fort grande. On recherchait leurs œuvres en tous lieux, voire même à l'étranger. Comme les comtes de Champagne l'avaient déjà fait pour eux-mêmes, saint Louis en 1247 les chargeait d'émailler la tombe de deux de ses enfants érigée dans l'abbaye de Royaumont; et vers 1275 Jean de Limoges était appelé à Rochester, en Angleterre, pour y exécuter une tombe semblable en l'honneur de l'évêque Gauthier de Merton. On lui paya vingt livres pour les matériaux et quarante livres cinq sous six deniers, tant pour l'exécution que pour le transport de Limoges à Rochester.

A cette époque, l'industrie de l'émaillerie sur cuivre pratiquée à Limoges s'appliquait même aux usages de la vie privée. On possède un certain nombre de coffrets de cette provenance. Le plus célèbre est une boîte de mariage richement armoriée, qui fait partie de la collec-

tion du Louvre. Enfin la même industrie nous a laissé beaucoup de *gémellions* ou *aquamanilles*, sorte de plats creux en cuivre émaillé, allant toujours par paires, dont l'un était percé d'un trou servant à verser dans l'autre le liquide qu'il contenait. C'étaient les vases à laver employés dans les festins de cette époque, où l'absence de fourchettes rendait ce soin de propreté à peu près indispensable. La plupart des gémellions parvenus jusqu'à nous sont décorés de blasons limousins. Je n'en connais d'ailleurs aucuns qui soient d'autre matière que de cuivre émaillé à la façon de Limoges, aucuns non plus qui soient d'une date postérieure au treizième siècle. Bientôt à leur usage fut généralement substitué celui des aiguières, qui étaient infiniment plus commodes.

2. France (quatorzième siècle).

On sait quel fut le faste des souverains et de presque tous les princes de la maison de Valois. Jamais l'application de l'orfévrerie aux usages profanes de la vie n'avait reçu un développement comparable à celui qu'elle atteignit sous leur règne. Et cependant, chose curieuse, le quatorzième siècle, ce siècle où le luxe allait prendre un si grand essor, commence par une série d'ordonnances somptuaires destinées à y mettre un frein.

Déjà, à la fin du siècle précédent, Philippe le Bel, dans un but il est vrai plus fiscal que moralisateur, avait défendu à toute personne n'ayant pas six mille livres tournois de revenu de posséder de la vaisselle d'or ou d'argent, et ordonné formellement à tout autre individu d'apporter à la monnaie royale celle qu'il pouvait avoir.

Quelques années plus tard, Philippe en vint même jusqu'à exiger que les personnes comprises dans la première catégorie se défissent en sa faveur de la moitié de leur vaisselle, et enfin jusqu'à défendre aux orfévres d'en fabriquer d'aucune espèce.

Mais, comme il arrive en général de toutes les mesures excessives, celles-ci ne furent jamais exécutées à la rigueur. Elles n'eurent d'autre résultat que de provoquer sous les règnes suivants une réaction insensée. Vainement Philippe de Valois voulut-il les maintenir; vainement après lui le roi Jean les renouvela-t-il sous une forme plus modérée, en limitant à un marc d'or ou d'argent le poids des joyaux ou pièces de vaisselle que les orfévres étaient autorisés à fabriquer. Nuls princes ne poussèrent jamais plus loin que ses fils le luxe de l'argenterie domestique. Tous quatre, Charles V et ses trois frères, Louis d'Anjou, Charles de Berry et Philippe de Bourgogne, réunirent, chacun de leur côté, des trésors dont les inventaires parvenus jusqu'à nous démontrent l'inefficacité absolue des lois somptuaires édictées pendant la première moitié du siècle.

M. Labarte, à qui j'emprunte la nomenclature abrégée de ces lois, estime que, malgré leur rigueur extrême, elles portèrent certainement moins de préjudice aux industries de luxe que les malheurs publics qui affligèrent la France pendant le cours du quatorzième siècle. Et en effet il semblerait, comme il le dit, que les arts industriels ne pussent acquérir un grand développement que dans les temps de paix et de prospérité. En principe cela devrait être vrai. En fait cependant nous voyons ici se produire tout le contraire : c'est au plus fort de la guerre de Cent ans, pendant la démence de Charles VI, pendant cette période de désolation où les rivalités princières amenèrent la France à deux doigts de sa perte, que l'orfévrerie civile prit un développement jusque-là sans exemple, grâce au luxe effréné,

à la rapacité et à l'ostentation de tous ces princes rivaux.

Les troubles civils étaient devenus pour ainsi dire l'état normal de la société de cette époque. Les orfévres eux-mêmes s'en mêlaient au besoin, témoin le trop célèbre Étienne Marcel, qui appartenait à leur corporation. Mais l'orfévrerie n'en allait pas plus mal.

On serait donc mal fondé à considérer le quatorzième siècle comme une époque de décadence pour cette industrie en France. D'abord les mesures restrictives n'atteignirent jamais l'orfévrerie religieuse, laquelle se transforma comme le reste, mais sans rien perdre de sa splendeur des siècles précédents.

Les grandes châsses en forme d'église, par exemple, deviennent plus rares, et il y a une tendance générale à les remplacer par des bustes souvent de grandeur naturelle, des figures en pied, des groupes même où les modeleurs et les ciseleurs, devenus forts habiles, trouvent à déployer leur savoir-faire. C'est ainsi que Charles V fit hommage en 1368, à l'abbaye de Saint-Denis, d'un groupe en argent doré où il s'était fait représenter avec sa femme et son fils aux pieds de la Madeleine; et que, quelques années auparavant, Marguerite de France, comtesse de Flandre, avait fait cadeau à la même église d'une figure en argent représentant saint Denis avec sa tête entre ses mains. D'autres statuettes d'orfévrerie, une sainte Vierge, un saint Nicolas, une sainte Catherine, lui étaient offertes par l'abbé Guy de Monceau.

Il ne nous reste pas beaucoup de statuettes reliquaires de cette époque. Cependant le Louvre et le musée de Cluny en possèdent plusieurs. La plus parfaite à tous égards est la Vierge d'argent doré (aujourd'hui conservée dans la collection du Louvre) que la reine Jeanne d'Évreux offrit en 1344 à l'abbaye de Saint-Denis. Impossible de rien voir de plus élégant que ce petit monu-

ment. La figure principale, haute de cinquante-cinq centimètres, charmante d'attitude et drapée avec beaucoup de grâce, repose sur une sorte de piedestal émaillé et orné lui-même de petites figures en relief très-finement ciselées. Sur l'un de ses bras, Marie porte son fils bien-aimé. De l'autre main, elle tient une fleur de lys qui jadis renfermait, dit-on, des cheveux de la sainte Vierge.

Bien que cette charmante figure ait été publiée maintes fois, nous ne croyons pas hors de propos de la reproduire ici. Nul autre monument ne saurait donner une idée plus avantageuse du talent des orfévres français de cette époque.

Quant aux bustes, je citerai celui de saint Philippe, tout en or, donné à Notre-Dame de Paris par le duc de Berry, celui de saint Jean-Baptiste que le même prince donna à la sainte-chapelle de Bourges, et le beau buste de saint Bernard fabriqué en 1334 pour recevoir la tête du grand abbé de Clairvaux. Ce dernier reliquaire était, paraît-il, un remarquable objet d'art. Il était supporté par six lionceaux et sa base était ornée de vingt-quatre plaques d'émail.

Beaucoup de reliques étaient aussi conservées dans des récipients en cristal de roche, le plus souvent cylindriques, montés sur des pieds en orfévrerie. De ceux-là, on possède encore un assez grand nombre qu'on désigne souvent sous le nom de *monstrances*.

Les pièces d'orfévrerie du quatorzième siècle appartenant plus particulièrement au mobilier ecclésiastique, telles que calices, burettes, crosses d'évêque ou d'abbé, qui sont parvenues jusqu'à nous, ont presque toutes un grand cachet d'élégance. La décoration en devient plus légère, plus finement ciselée. Les formes en sont plus allongées, particulièrement celle des calices qui deviennent plus profonds et moins évasés à leur partie supérieure. Millin, dans ses *Antiquités natio-*

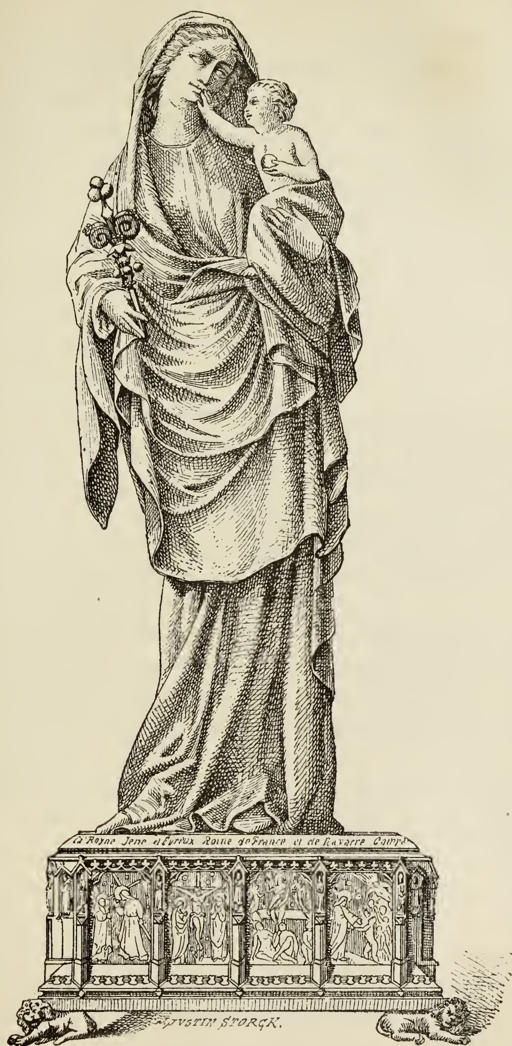


Fig. 31. Vierge de la reine Jeanne d'Évreux.

nales, en a décrit un fort beau qui provenait de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève. Nous le reproduisons ci-après.

Pour se faire une idée exacte du nombre et de la richesse des pièces d'orfévrérie dont s'enrichirent les églises de France sous le règne des Valois, il suffit de consulter les inventaires des trésors de ces églises, qui depuis quelque temps ont été publiés en assez grand nombre, particulièrement ceux de Saint-Denis, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Germain-des-Prés, des cathédrales de Paris, de Troyes, de Reims, de Chartres, etc.

Mais ce ne sont pas seulement les inventaires des églises qu'il est curieux de consulter. Ce sont également ceux des trésors non moins considérables accumulés par les rois et les princes fastueux de cette époque. Nulle part on ne saurait trouver des détails aussi précis, parfois même aussi piquants, sur les usages et les mœurs du siècle où ils ont été écrits.

Parmi les documents de ce genre relatifs au quatorzième siècle, les deux plus intéressants peut-être sont l'inventaire des trésors du roi Charles V fait en 1379, et celui du duc d'Anjou, son frère, qui fut si longtemps son lieutenant.

Charles V était, pour les autres et pour lui-même, d'une magnificence qui allait jusqu'à la prodigalité. Lorsque l'empereur Charles IV vint le visiter à Paris en 1378, il le combla de présents où figuraient en première ligne une foule d'objets précieux fabriqués par Hannequin Duvivier, son orfévre. Quant à son propre trésor, d'après ce qu'en rapportent les inventaires et comptes royaux, il ne peut guère être évalué à moins de dix-neuf millions de notre monnaie.

Un tel luxe semblerait peu concevable de la part d'un souverain à qui l'histoire a conservé le nom de *sage*, si l'on ne songeait qu'à cette époque, où l'on ne

connaissait guère d'autre manière de faire valoir l'argent que l'usure, cette accumulation de richesses im-

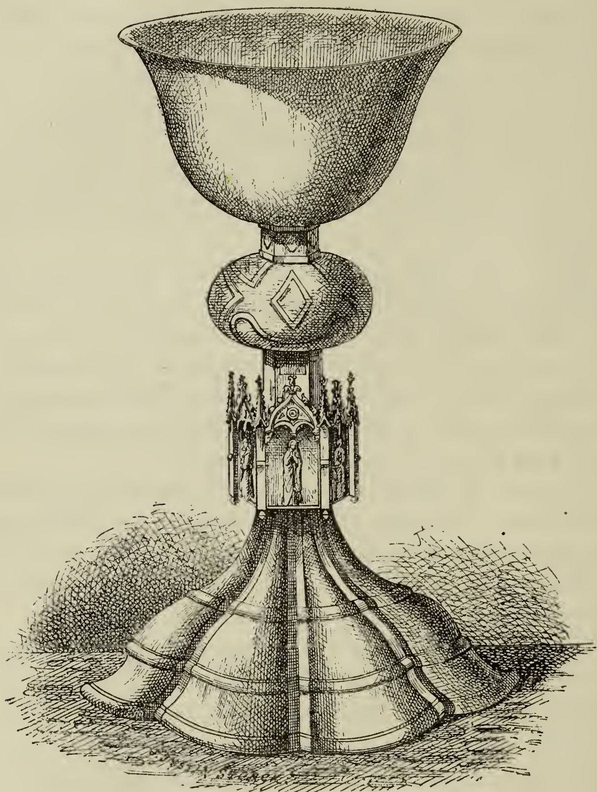


Fig. 32. Calice de Sainte-Geneviève.

productives était un placement tout comme un autre de l'épargne. C'était une ressource pour les grandes circonstances. Survenait-il une lourde guerre à entreprendre ou à soutenir, on mettait sa vaisselle en gage ou l'on empruntait celle de ses amis pour se procurer les

ressources nécessaires. Telles étaient les mœurs du temps.

Ainsi nous voyons le duc d'Anjou, usant ou abusant de sa position, emprunter un beau jour la meilleure partie du trésor royal, pour s'en aller à la conquête de son royaume de Naples. Le duc rendit-il intégralement ce qu'il avait emprunté? Les mauvaises langues ont longtemps prétendu que non. Cependant il paraît résulter de recherches toutes récentes, que, si ce n'est lui, sa veuve finit par tenir compte à l'État des pièces qui ne purent être restituées en nature. S'il en fut ainsi, l'art seul y put perdre quelque chose, mais non l'épargne royale.

Et cependant le propre trésor du duc d'Anjou semble avoir égalé, sinon surpassé, celui du roi son frère, au moins sous le rapport de la valeur. Son inventaire, bien qu'on en ait perdu plus de quarante feuillets, contient encore près de huit cents articles. Il passe pour avoir été rédigé par le prince lui-même vers 1360. « Nul autre », dit M. de Laborde, son savant éditeur, « n'est rédigé avec autant de soin, avec un soin qui fait aussi bien sentir le prince amateur. »

On ne sait vraiment ce qu'on doit le plus admirer de la richesse ou de l'incroyable variété des objets dont se compose ce trésor. L'orfévrerie y est représentée dans toutes ses applications les plus diverses, depuis le mobilier du culte jusqu'aux ustensiles de cuisine.

Ce sont d'abord un autel portatif, des tabernacles, des custodes, des reliquaires, des figures de saints en pied ou en buste, des tableaux ou bas-reliefs d'or ou d'argent, des croix, des bénitiers, des paix, des calices, des burettes, des encensoirs et des navettes à encens, des flambeaux d'autel, des sonnettes pour « quand on lève Notre-Seigneur ».

Puis vient la vaisselle de table, qui comprend toutes

sortes de bassins et de pots, les groupes, les figures d'hommes ou d'animaux et les fontaines qui servaient de surtouts, les grands plats d'or pour les viandes ou pour les fruits, les écuelles d'or (assiettes), les cuillers, les plateaux, les flacons, les aiguières, les pichiers (pour l'eau et le vin), les hanaps, les coupes, tasses, godets, verres, gobelets et autres vases à boire, les épreuves (pour la dégustation des breuvages), les drageoirs pour les sucreries, les corbeilles à fromage, les salières et la nef du prince.

La cuisine, elle aussi, a son orfévrerie: nous trouvons des plats à son usage, des poissonnières et jusqu'à des chaudières et des chaudrons en argent.

Enfin l'inventaire se complète par la mention d'un certain nombre de meubles et d'objets de fantaisie, également en orfévrerie, tels que des trépieds, des torchères, des chandeliers, des miroirs, des panniers, des agrafes de manteau et jusqu'à des jouets d'enfant en argent.

La somme totale de la vaisselle de Louis d'Anjou est évaluée à treize cents huit marcs d'or et huit mille trente-six marcs d'argent; et, au moment où est clos l'inventaire, son orfévre Henry a encore entre ses mains deux cent quarante-huit marcs d'or pour une autre nef qu'il est en train de fabriquer à l'usage du duc.

La nef était une des principales pièces de la vaisselle des princes à cette époque. On appelait de ce nom un vase allongé en forme de vaisseau et d'une grande capacité, qui renfermait le vin et les épices, les gobelets, cuillers, etc., à l'usage personnel du prince; lequel vase, placé sur la table devant lui, restait soigneusement clos jusqu'au moment de s'en servir, tant était alors généralement répandue chez les grands la crainte de se voir, un jour ou l'autre, traîtreusement empoisonnés.

Quelques-unes de ces nefs étaient des objets d'art

très-compliqués, des pièces d'orfévrerie à sujets, dans la décoration desquelles entraient de nombreuses figures d'hommes ou d'animaux. Nous trouvons, par exemple, dans le trésor de Louis d'Anjou, « une grande nef en cristal montée en argent, aux deux bouts de laquelle s'élèvent deux tourelles gardées chacune par un sergent d'armes ayant derrière lui un ange entouré de feuillages. Sur les parties latérales se voient deux hommes sauvages à genoux devant deux femmes, dont l'une est fille et l'autre veuve ; le tout supporté par un pilier ciselé reposant sur une base à façon de terrasse que soutiennent six lionceaux. Le pilier et la terrasse sont émaillés, le premier d'azur, la seconde de vert ; et, sur cette terrasse ornée d'arbrisseaux également verts où se jouent de brillants papillons, se voient encore les figures de deux hommes d'armes la masse à la main, placés là comme pour garder le monument. »

Dans beaucoup d'autres pièces d'apparat servant de surtouts, telles que les fontaines, les grands hanaps, les salières, etc., nous voyons souvent des compositions encore plus compliquées que celle-ci.

Il est très-évident que les orfévres de cette époque, devenus fort habiles dans l'art de modeler et de grouper les figures, ne se préoccupaient guère de la forme générale des pièces qu'ils fabriquaient, de la pureté de leur profil, de la régularité de leurs contours. L'exécution de ces grandes pièces d'orfévrerie n'était pour eux que l'occasion de mettre en œuvre tout leur savoir-faire et de se livrer sans contrainte à tous les caprices de leur imagination.

Ainsi, dans l'inventaire fait en 1379 de la riche vaisselle de Charles V, nous voyons figurer une de ces fontaines à mettre au milieu de la table, qui, selon la pittoresque expression d'un chroniqueur du temps, était « toute une histoire en or et en argent ». La partie supérieure consistait en un grand hanap en forme de

château crénelé à plusieurs tourelles, soutenu par des arcs-boutants et s'élevant sur une verte colline. Sur le pied, se voyaient six hommes d'armes assaillant le château, et, derrière les créneaux, des dames prêtes à le défendre, et enfin, aux trois portes, trois trompettes embouchant leurs instruments ; — tout cela habilement décoré d'émaux de diverses nuances. Cette composition était probablement quelque galante allégorie dans le goût de l'époque.

Une autre composition encore bien plus compliquée et qui achèvera de donner une idée de ce qu'étaient les bizarres imaginations des orfévres du quatorzième siècle se trouve décrite en grands détails dans l'inventaire de Louis d'Anjou. Elle se rapporte à la légende, alors fort en vogue, du « pas d'armes de Saladin ». Il s'agit encore ici d'un de ces monuments d'orfévrerie dont le hanap constituait la pièce principale. Ledit hanap, d'une grande capacité et richement ciselé, était décoré de nombreuses moulures et d'arcades figurées. Au fond, à l'intérieur, la figure de Saladin à cheval, accompagné de plusieurs Sarrasins, se détachait sur un fond d'émail bleu encadré de feuillages ciselés. Huit autres émaux placés au dehors, et représentant, deux par deux, les chevaliers qui assistèrent au pas d'armes, étaient encadrés dans de petites bordures en orfévrerie ornées de chatons de perles, de saphirs et de grenats. Tout autour des bords de la coupe, régnait cette double inscription :

Loyaument veil estre demenez; quar de loyaute est on honnourez.
Qui loyaus est toute sa vie honnourez est sans villenie.

Le couvercle n'était pas moins richement décoré. Le centre en était orné de feuillages entourant un bouton émaillé en bleu, sur lequel se jouaient de petits lapins finement ciselés. Au-dessus de ce bouton et pour couronner la pièce, s'élevait la figure de Charlemagne as-

sis, l'épée à la main et un lion sous ses pieds. Autour de lui, toujours sur le couvercle, l'artiste avait représenté ses douze preux dans une série d'émaux à fonds bleus et à bordures ornées de chatons de perles et de pierreries, comme sur la coupe. Enfin l'intérieur même du couvercle était orné de ciselures et d'émaux où étaient reproduites les bannières des douze preux.

Le hanap et son couvercle, tels que je viens de les décrire, pesaient trente-deux marcs. Mais ce n'était là qu'une partie de la pièce. Le pied et la base, sur laquelle celui-ci reposait, n'avaient pas moins d'importance.

Ici la composition prenait une tournure toute pastorale. Le culot du hanap, émaillé de bleu et de vert et orné de feuillages, où l'on voyait une jeune femme offrant un anneau à un homme assis près d'elle, portait sur trois piliers flanqués chacun de deux petits personnages, l'un armé, l'autre point ; et, entre les piliers, se voyaient trois petites figures de bergers jouant de la flûte, de la cornemuse et du tambourin. Ces figures étaient émaillées. Un fort pilier central, émaillé d'azur sur fond d'or, consolidait la pièce. Ainsi que les trois autres, il reposait sur une sorte de plateau supporté lui-même par six lions d'argent, dont la bordure ciselée avec art était ornée tout à l'entour de chatons de perles, de saphirs et de grenats. Ce plateau (ou terrasse, comme l'appelle l'inventaire) était revêtu d'un émail vert sur lequel se détachaient les figures dorées d'une bergère et de deux bergers, dont l'un jouait de la flûte de Pan et l'autre du cornet. Près d'eux étaient leurs trois chiens et neuf brebis d'argent, et, çà et là dans l'herbe, de petits lapins sortant de leurs terriers.

Je n'en finirais pas si je voulais multiplier les descriptions de ce genre. Celles qui précèdent suffisent

pour montrer à quel point les princes français du quatorzième siècle portaient le luxe de leur argenterie de table, quel essor avait pris l'imagination de nos orfévres dans cette nouvelle voie ouverte à leur talent, et quelle habileté de main ils y avaient acquis.

L'argenterie de table, à cette époque, était du reste bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Certaines pièces, actuellement considérées comme très-accessoires, avaient alors une très-grande importance. Telles autres qui, de nos jours se sont multipliées à l'infini, étaient à peine connues.

Les salières par exemple, qui occupent une si petite place sur nos tables actuelles, furent, pendant tout le moyen âge et même encore à l'époque de la renaissance, au nombre des pièces les plus importantes d'un riche surtout d'orfévrerie, au nombre de ces pièces qui, par leur composition compliquée et le nombre de figures qu'elles comprenaient, justifiaient parfaitement le nom « d'histoires en or et en argent ». On en faisait beaucoup en or ; on les décorait souvent d'émaux de diverses couleurs, ou même de perles et de pierreries. La ville de Paris fit présent à Charles VI d'une grande salière d'or historiée, toute ornée de perles, de saphirs et de rubis; le poids de l'or seul était de quinze marcs et six onces. Le duc de Berry en avait une non moins riche, toute émaillée et montée sur un chariot d'or, qui n'était pas évaluée à moins de mille livres tournois.

Singulier contraste que celui de ce luxe d'apparat avec les usages plus que simples de la vie de chaque jour ! Les chroniqueurs du temps, comme par exemple Olivier de la Marche dans son *Estat du duc de Bourgogne*, nous apprennent que, même sur la table des princes, on plaçait ordinairement devant chaque convive un morceau de pain creusé dans la mie, qui lui servait de salière.

Ces mêmes princes, ces mêmes grands seigneurs, mangeaient avec leurs doigts, tout comme les héros d'Homère et comme on le fait encore aujourd'hui en Orient. « Les cuillers », dit quelque part M. de Laborde, « les cuillers sont aussi anciennes que la soupe. » Quant aux fourchettes, c'était encore un objet d'un usage tout nouveau et fort peu répandu au quatorzième siècle. La première mention qu'on en rencontre se trouve dans un inventaire d'Édouard Ier d'Angleterre à la date de 1297, et encore ce monarque n'en possédait-il qu'une seule. La reine Clémence de Hongrie en 1328 possédait trente cuillers et une fourchette. Jeanne d'Évreux avait soixante-quatre cuillers contre une seule fourchette, toujours une seule. Cela s'explique en ce que, dans le principe, les fourchettes, objets d'un luxe et d'une recherche très-raffinés, n'avaient pas du tout la même destination qu'aujourd'hui. On ne s'en servait pas alors pour manger la viande, la volaille ou le poisson. Elles étaient exclusivement réservées à des usages plus délicats, à manger certains fruits, par exemple. Ainsi l'on trouve dans l'inventaire de Pierre Galveston, favori d'Édouard II, qu'il possédait trois fourchettes *pour manger poires*. Un peu plus tard, Charles V alla jusqu'à la demi-douzaine : trois fourchettes d'argent, et trois dorées. Mais à quoi servaient-elles ? A faire des grillades de fromage au sucre. A la fin du siècle, la duchesse d'Orléans en avait une dont elle se servait pour manger des rôties au vin ; et le duc de Bourgogne en avait une autre en cristal emmanchée d'or, avec laquelle il mangeait ses fraises. Les fourchettes devinrent peu à peu moins rares ; mais il se passa bien encore deux siècles avant qu'elles n'entrassent dans les usages ordinaires de la table.

Les nombreux inventaires qu'on possède aujourd'hui montrent que les ducs de Bourgogne, de Berry, de Normandie et d'Orléans (pour ne parler que des princes

français) avaient accumulé, chacun de leur côté, des richesses considérables. Le duc d'Orléans particulièrement, le mari de la belle Valentine de Milan, était d'une prodigalité sans bornes. Simon Allais, son orfévre à Paris, reçut en une seule fois dix-huit mille neuf cent quatre-vingt-dix-sept livres tournois pour fourniture de joyaux et autres objets d'orfévrerie en or et en argent destinés à être donnés en étrennes.

3. France (quinzième siècle).

En dépit de la détresse publique si grande à cette époque, l'usage des étrennes était, paraît-il, fort en vogue au commencement du quinzième siècle, du moins parmi les princes. Nous en avons une curieuse preuve.

Il existe en effet encore aujourd'hui à Altœting, en Bavière, un délicieux joyau d'orfévrerie d'origine française, qui se rattache à cet usage. Publié pour la première fois en Allemagne par le baron d'Arétin, et en France par M. Didron dans les *Annales archéologiques*, ce charmant petit monument a été, de la part de M. Labarte, l'objet d'un mémoire spécial qui ne laisse aucun doute sur sa provenance. M. Labarte en a retrouvé la description minutieuse dans un inventaire manuscrit du trésor de Charles VI, qui nous apprend qu'il avait été offert en présent au malheureux roi par la reine Isabeau de Bavière, le 1er janvier 1404.

La gravure ci-jointe peut seule donner une idée précise de cette jolie composition.

Comme on peut le voir, la partie supérieure représente la sainte Vierge avec son divin fils, assise sous une tonnelle en treillage. A ses pieds sont agenouillés Charles VI, revêtu de son armure et la couronne royale en tête, et, vis-à-vis de lui, son écuyer portant son

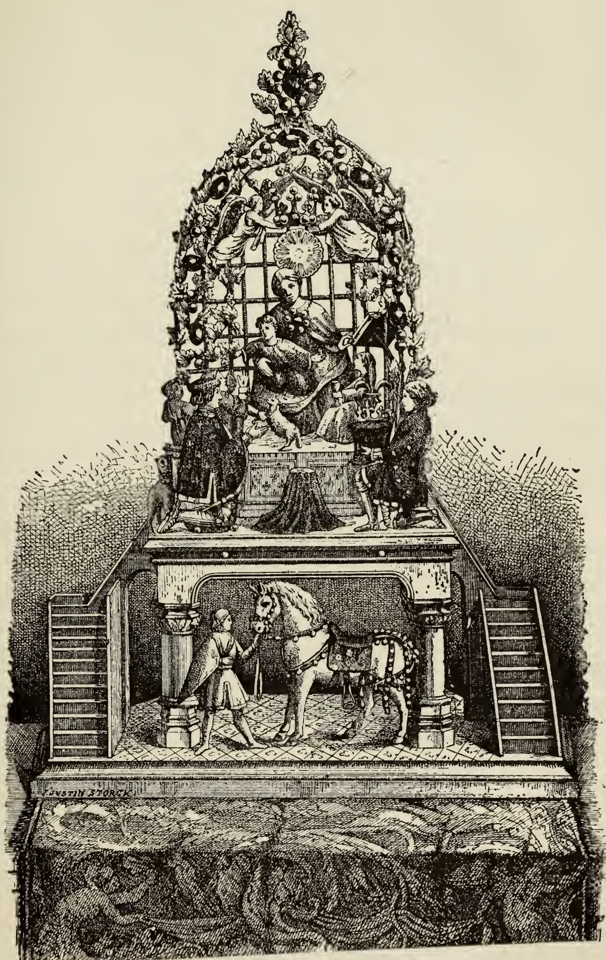


Fig. 33. Joyau d'Altœting.

casque. A la partie basse, qui forme comme une espèce de rez-de-chaussée communiquant avec le haut par un double escalier, se trouve le cheval du roi tenu en main par un page. Le tout est en argent doré et richement émaillé. Le treillage de la tonnelle est constellé de perles et de pierreries, et, tout autour du trône de la sainte Vierge, sont gracieusement groupées diverses petites figures de saints agenouillés et d'anges aux ailes éployées.

Au quinzième siècle, ce petit monument était désigné par les mots « d'image d'or de Nostre-Dame ». Les Allemands, attachant sans doute plus d'importance à la figure du cheval qu'à celles du roi ou de la sainte Vierge, l'ont baptisé « le petit cheval d'or ». (*Das goldene Rœssel.*)

Comment et à quelle époque un objet si précieux, porté sur les inventaires fort bien tenus de la cour de France, a-t-il pu venir en Allemagne? Voilà ce que M. Labarte a expliqué très-clairement à l'aide d'anciens textes fort précis.

Isabeau de Bavière, cette reine de si triste mémoire, avait un frère du nom de Louis, qui fut mêlé à beaucoup de ses intrigues. Chargé un instant de la garde du Dauphin qu'il se laissa bientôt enlever par le duc de Bourgogne, ce prince n'en resta pas moins en grande faveur auprès de sa sœur. La voix publique l'accusait hautement d'être le complice des désordres, des prodigalités d'Isabeau et de détournements nombreux commis par elle au préjudice du trésor royal de France. En 1413 le duc Louis, tombé aux mains des Cabochiens, fut enfermé dans la grosse tour du Louvre. Mais sa captivité ne fut pas de plus longue durée que leur triomphe éphémère, et, à peine délivré de leurs mains, il se vit appelé par sa sœur à un nouveau poste de confiance, le commandement de la bastille Saint-Antoine où elle avait eu soin de mettre en sûreté les

plus précieux joyaux de la couronne. Le duc de Bavière, effrayé, dit-on, de l'attitude menaçante du peuple de Paris, quitta la France bientôt après. Mais il est permis de croire qu'avant de retourner en Allemagne, il sût très-bien se payer par ses propres mains de certaines créances qu'il prétendait avoir sur son beau-frère le roi Charles VI.

Voilà, selon M. Labarte, par suite de quelles circonstances se trouverait aujourd'hui en Bavière le précieux joyau qui faisait primitivement partie du trésor de Charles VI. Les Allemands ont toujours beaucoup aimé l'orfévrerie française.

Le Louvre possède bien encore un joli petit reliquaire de cette époque, que plus tard Henri III donna à la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit; mais l'importance et l'intérêt historique en sont beaucoup moindres.

Avec Isabeau, nous arrivons en plein quinzième siècle. La position n'a fait qu'empirer. Les désastres de la France sont à leur comble. Sa capitale est aux mains de l'étranger; et la division, les rivalités des princes français, ajoutent les malheurs de la guerre civile à ceux de l'invasion anglaise. Une seule chose survit à la ruine générale : c'est le luxe insensé de ces mêmes princes.

Les nombreux inventaires et registres de comptes de cette époque, tels que ceux de Charles VI, des ducs de Bourgogne, de Normandie ou d'Orléans, du roi René, etc., comparés à ceux du siècle précédent, nous montrent tonjours la même prodigalité, la même ostentation, avec quelques extravagances en plus.

De la table des grands, l'orfévrerie passe jusque sur leur personne. La mode dominante pour les hommes était alors celle des « huques », robes courtes froncées et fortement rembourées aux épaules, dont les manches bizarrement tailladées pendaient parfois jusqu'à terre.

La suprême élégance consistait à surcharger ces longues manches d'ornements en orfévrerie. On portait aussi des chapeaux en soie ou en feutre enrichis d'ornements du même genre.

Charles VII, dans sa première jeunesse, et lorsqu'il n'était encore que régent du royaume, semble avoir poussé jusqu'à ses dernières limites ce luxe insensé du costume. Lors de son entrée à Toulouse en 1420, il portait une de ces robes à longues manches dont la garniture en or pesait dix marcs; et l'année suivante nous le voyons payer à Pierre Piettement, orfévre à Bourges, la somme fabuleuse de vingt mille livres (qui en représenterait encore bien plus aujourd'hui) pour les chaînes et ornements en orfévrerie d'une autre robe.

Le luxe de ce jeune prince efféminé était moins grand pour ses armes que pour ses habits. Il se contentait, en cette même année 1421, d'une épée à poignée d'argent payée dix-huit cents livres et d'un casque de parade avec dauphins et fleurs de lis en or.

Sa cour était non moins magnifique que lui. L'histoire nous a conservé de minutieux détails sur le luxe des seigneurs qui l'accompagnèrent lors de son entrée solennelle à Paris, après son avénement en 1435. Entre tous se faisait remarquer le bâtard d'Orléans, magnifiquement monté sur un cheval dont la housse en drap d'or traînait jusqu'à terre. Cheval et cavalier étaient tout chargés d'orfévrerie, disent les chroniqueurs du temps. Chargés est le mot; car Dunois pour sa part portait un collier d'or formé de grandes feuilles de chêne, qui, à lui seul, ne pesait pas moins de cinquante marcs.

Sous ce luxe effréné, on retrouve du moins, chez Dunois, le véritable homme de guerre, à qui ses armes sont plus chères que tout le reste. En 1449, lors de son entrée à Lyon, nous le voyons avec une épée à poi-

gnée d'or enrichie de rubis et de diamants, qui ne valait pas moins de quinze mille écus.

Chez tous les princes de cette époque, nous retrouvons presque à un égal degré le même penchant pour la magnificence. L'un d'eux mérite cependant une mention à part, à raison de son amour réel pour les arts, qu'il cultiva, dit-on, lui-même, non sans quelque succès. C'est le duc d'Anjou, roi de Sicile, plus connu sous le nom du bon roi René. La récente publication de ses comptes et mémoriaux nous montre avec quel ordre et quel discernement il réglait toutes ses dépenses, et quelle part équitable il savait faire à chaque partie de ses domaines, où il employait de préférence les artisans ou artistes de la localité. Ses orfévres favoris paraissent avoir été : en Anjou, Jean Ligier, à qui il confia particulièrement le soin de confectionner les insignes de son ordre du Croissant; en Provence, les Raoulin (Guillaume et Charles), Ligier-Rabotin, qui continuait à Avignon les traditions du siècle précédent, et un Allemand, nommé Aneguin, Hannequin ou Hennequin, qui était venu se fixer à Aix; enfin plusieurs autres, tels que Jean Nicolas, Michel de Passy et Julien Turlot, dont la résidence ne nous est pas connue.

A l'exemple des autres princes de son temps, René était, à l'occasion des étrennes, prodigue de présents en orfévrerie, dont quelques-uns avaient une grande valeur. Ainsi en 1448 il donne à sa sœur, la reine de France, une image d'or de la Madeleine formant reliquaire, qui lui coûte plus de vingt-quatre écus d'or. Une autre fois il donnait à la sénéchale d'Anjou un miroir d'or de trente-cinq florins; puis à sa propre femme un tableau d'or (reliquaire) pesant quatre marcs quatre onces d'or à vingt-trois carats, et orné de saphirs, d'émeraudes, de rubis-balais, etc. La reine de son côté, en bonne ménagère qu'elle était, lui avait fait présent de deux pots d'argent pour mettre ses confitures. Et

René paraît avoir trouvé ce cadeau à son goût; car nous voyons dans ses comptes qu'il fit faire à ces pots des étuis en cuir, sans doute afin de pouvoir les emporter en voyage.

Malgré le développement prodigieux que l'orfévrerie profane, l'orfévrerie civile proprement dite, avait pris depuis une centaine d'années, il ne faut pas croire que l'orfévrerie religieuse ait été abandonnée à cette époque. Sans doute on n'en était plus à ces temps de ferveur où l'on rapportait tout au service de Dieu. Mais le clergé était toujours puissant; certaines églises, certaines abbayes, possédaient d'immenses richesses; et les princes eux-mêmes, qui avaient beaucoup à se faire pardonner, cherchaient à mettre leur conscience à l'aise en rachetant leurs péchés par de pieuses largesses.

Dès les premières années du quinzième siècle, en 1408, nous trouvons les orfévres parisiens occupés, par les ordres de Guillaume III, abbé de Saint-Germain-des-Prés, à fabriquer une nouvelle châsse pour le saint patron de son église, en remplacement de la châsse primitive qui remontait au temps du roi Eudes. Celle-ci, que nous serions bien heureux de posséder aujourd'hui, n'était probablement plus dans le goût du jour. La nouvelle châsse, dont nous donnons ci-après le dessin d'après D. Rouillart, était en forme d'église, surmontée d'un clocher à jours, avec six figures d'apôtres de chaque côté, celle de Saint-Germain à l'une des extrémités, et, à l'autre, l'image de la Trinité entre les deux figures du roi Eudes, fondateur de la première châsse, et du pieux abbé à qui était due la seconde. On y employa vingt-six marcs d'or, deux cent cinquante marcs d'argent, deux cent soixante pierres précieuses et cent quatre-vingt-dix-sept perles.

Une autre belle châsse avec figures, mais en argent seulement, était celle de saint Maclou, que Jean VI,

duc de Bretagne, avait offert à la cathédrale de Saint-Malo. Elle avait été fabriquée par un orfévre nommé Pierre de la Haye.

De son côté, la cathédrale d'Auxerre possédait jadis un reliquaire d'argent doré de la même époque, d'un travail si précieux, qu'on l'appelait par excellence « le joyau ». On y voyait un prélat agenouillé devant un autel garni du calice, de la paix et du missel; derrière le prélat, un clerc tenant sa mitre et un ange adossé à un pilier; à côté de lui, une table sur laquelle était placé Notre-Seigneur en croix, entre sa sainte Mère et son disciple bien-aimé. Toute cette partie de la composition ne rappelle-t-elle pas singulièrement le joyau d'Altœting? Les différentes faces du reliquaire portaient en outre les figures de saint Germain, de saint Étienne et de saint Michel, des anges et des feuillages. Le tout pesait soixante marcs.

Les Anglais eux-mêmes faisaient, à l'occasion, de riches présents d'orfévrerie aux églises des villes de France sur lesquelles s'étendait leur domination. Ainsi le duc de Bedford, lorsqu'il fut nommé régent en 1422, fit don à la cathédrale de Paris d'un tableau d'or représentant le roi Henri V et Catherine de France.

Il n'est pas jusqu'à la tendre Agnès Sorel qui ne s'en mêle de son côté. En 1444 elle offre à l'église de Loches une belle croix d'or contenant du bois de la vraie croix, et y joint une figure de la Madeleine renfermant quelques-uns de ces beaux cheveux blonds qui essuyèrent les pieds de Jésus. N'est-il pas édifiant de voir la jolie pécheresse royale se placer ainsi sous le patronage de la sainte pécheresse dont il ne semble pas du reste qu'elle ait jamais connu l'austère repentir? 1444 était précisément l'époque où Charles VII, profitant d'un retour de fortune inespéré, prodiguait ses plus éclatantes faveurs à celle qui avait été sa fidèle amie des mauvais jours.

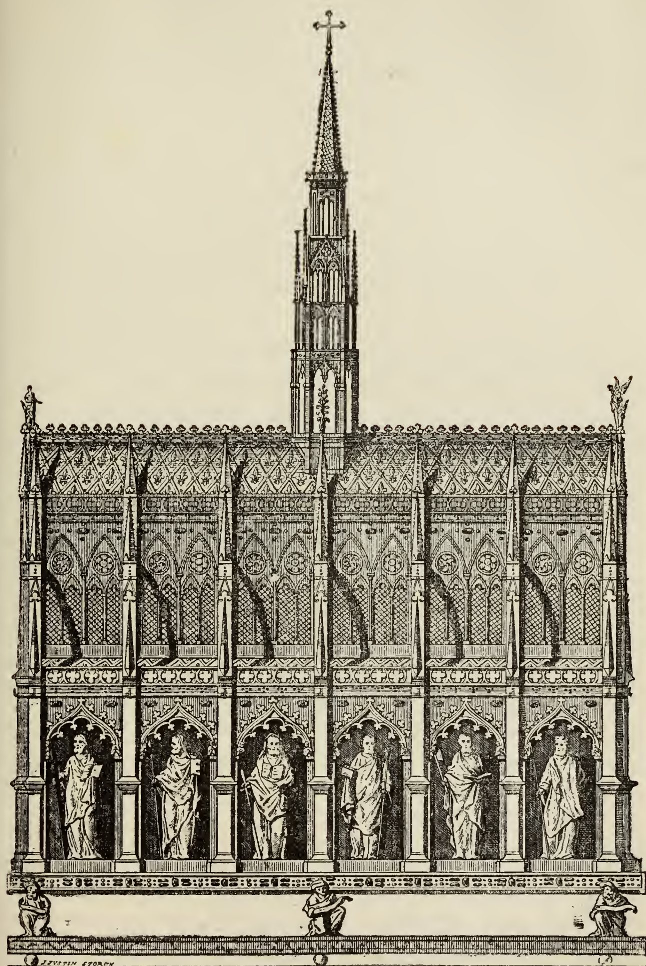


Fig. 34. Châsse de Saint-Germain-des-Prés.

La reconnaissance cependant était bien la moindre des vertus de ce brave monarque. La conscience de l'histoire a depuis longtemps flétri son ingratitude envers Jeanne d'Arc. Sa conduite à l'égard du financier Jacques Cœur, qui lui avait rendu les plus signalés services, ne lui fait assurément pas plus d'honneur. Jacques Cœur passait pour l'homme le plus riche de son temps. Cela suffit pour assurer sa perte. Le roi, bien entendu, se réserva une large part dans les dépouilles du proscrit, et l'on assure qu'il se refit ainsi une vaisselle d'argent au moins aussi somptueuse que celle dont il avait été obligé de se défaire en des moments de gêne et de pénurie.

Si Charles VII s'appropriait sans grands scrupules le bien de ses sujets, cela ne l'empêchait pas, dans d'autres occasions, de pousser la magnificence jusqu'à la prodigalité. Ainsi en 1458, comme une ambassade hongroise était venue à Tours lui demander officiellement la main de sa fille pour le roi Ladislas, ce dernier étant mort subitement, Charles VII ne laissa partir les ambassadeurs qu'après les avoir comblés de présents consistant particulièrement en une riche vaisselle dorée et des coupes d'or remplies de monnaies de même matière, le tout estimé à plus de vingt mille écus d'or.

Louis XI, lui, ne passa jamais pour prodigue; cependant il faisait parfois des vœux. Dans les moments d'extrême embarras, il se laissait aller à promettre quelque riche présent à un saint en qui il avait confiance, à charge par celui-ci de lui venir en aide. C'est par suite d'un vœu de cette espèce, qu'il donna à l'abbaye de Saint-Denis, pour renfermer certaines reliques, un grande châsse d'argent en forme de ville fortifiée. (La ville représentée était, dit-on, la Guerche). C'est également ainsi qu'en 1476 il consacra cent marcs d'argent à faire fabriquer par François Gimbert, orfévre au Puy, une niche d'orfévrerie pour la Vierge noire de

cette ville, et qu'à plusieurs reprises il fit de riches présents à l'église Notre-Dame-de-Cléry, pour laquelle il avait, comme on le sait, une grande dévotion. Enfin à l'église Saint-Martin-de-Tours il avait donné une belle grille d'argent pour entourer les grandes châsses et les principaux reliquaires.

A part cela, Louis ne se montra jamais très-somptueux. Si son père avait prodigué les ornements d'or aux manches de sa huque, lui se contentait de simples images en plomb attachées à son chapeau.

Charles VIII, si son règne eût été plus long et si toutes ses ressources n'avaient été absorbées par ses expéditions lointaines, semblait devoir se montrer un monarque plus magnifique. Les chroniques de son temps nous ont conservé le souvenir d'un beau groupe de figures d'or servant de pied à une croix, qu'il fit fabriquer en 1490 par Lambert Haultemont, orfévre parisien. Ce groupe représentait la sainte Vierge et la Madeleine aux pieds du Christ.

On connaît beaucoup d'autres noms d'orfévres français du quinzième siècle; mais la plupart de ces noms ne se rattachent à aucune œuvre connue, de sorte qu'ils peuvent très-bien avoir appartenu à d'obscurs artisans qui ne jouissaient pas même en leur temps de la moindre réputation. Il serait donc tout à fait sans intérêt d'en donner ici la liste entière. Je me contenterai de mentionner un petit nombre de ces orfévres, que leur clientèle princière ou quelque autre circonstance particulière peuvent faire considérer comme ayant tenu la tête de leur profession.

Au commencement du siècle, nous trouvons d'abord Herman Roussel avec le titre d'orfévre et valet de chambre du roi, Hans Crost ou Croist, attaché au duc d'Orléans avec ce même double titre, et un autre orfévre de Paris, Aubertin Boislefèvre, qui travaille aussi pour ce dernier prince en 1414. Puis nous voyons Gil-

bert Jehan, Martin Hersant, orfévres de Charles VII, et Guillaume Janson, de Paris, qui à ce titre joint celui de valet de chambre du roi. Pendant le temps que sa mauvaise fortune l'oblige à résider en Berry ou en Touraine, Charles VII, que les malheurs du royaume et sa propre misère ne peuvent détourner des futilités du faste, fait encore travailler deux orfévres de Bourges, Guillaume Chenu et Pierre Piettement, puis Lubin de Queux, orfévre à Loches.

Les orfévres ordinaires de Louis XI, au commencement de son règne, étaient Étienne Halièvre, Jean Fernicle et Jean Barbier. Il employa aussi Pierre Baston en 1469. Enfin en 1490 Jean Galant avait le titre d'orfévre du roi Charles VIII, qui vers cette époque confia aussi, comme nous l'avons vu, un important travail à Lambert Haultemont.

J'ai déjà donné les noms des principaux orfévres employés par le bon roi René, tant en Provence qu'en Anjou. La liste de ceux qui travaillèrent pour la cour de Bourgogne n'est assurément pas moins longue. Nuls princes ne furent plus fastueux que ces Bourguignons. Leurs comptes et inventaires, publiés et analysés avec un rare talent par M. de Laborde, abondent en descriptions intéressantes qui prouvent que leur trésor d'orfévrerie ne le cédait en richesse à aucun autre. En offrir ici le résumé, après tous les détails que j'ai donnés sur l'argenterie de plusieurs autres princes, serait tomber inutilement dans de fastidieuses redites. Contentons-nous de constater que ce penchant à la magnificence fut tout à fait héréditaire chez les ducs de Bourgogne. Leur autorité, on le sait, s'étendait alors bien au delà des limites de la Bourgogne proprement dite : elle embrassait une grande partie du nord de la France actuelle, le Brabant, les deux Flandres, etc., de sorte que nous voyons travailler pour eux presque autant d'orfévres étrangers que de français.

Parmi les Français, nous trouvons en 1411 Jean Villain, de Dijon, qualifié d'orfévre et valet de chambre du duc. Un peu plus tard, la même double qualification est donnée à Jehan Mainfroy, et enfin à Gérard Loyet, qui vivait du temps de Charles le Téméraire. Quoique le nom de ce dernier ait une consonnance française, il y a lieu de douter que l'orfévre qui le portait fût établi en France; car c'est pour une église de Liége que nous le voyons travailler en 1462. Un autre, Jean Leflamenc, bien qu'établi à Paris, porte un nom qui pourrait le faire supposer d'origine flamande, supposition d'autant plus admissible qu'à cette époque l'orfévrerie flamande était très-florissante. La même hypothèse pourrait tout aussi bien s'appliquer à Hance ou Hans Croist, l'orfévre du duc d'Orléans, de qui j'ai parlé ci-dessus.

Les Flandres avaient dans ce temps-là un commerce florissant. Gand et Bruges en étaient les deux villes les plus importantes; chacune d'elles possédait des orfévres en grand renom. Les seuls comptes des ducs de Bourgogne contiennent les noms de quinze orfévres établis à Bruges. Les plus habiles d'entre eux paraissent avoir été Louis Leblasère, qui fut, dit-on, l'ami du peintre Hemmeling, et Jean Pentin qui travaillait pour le duc Philippe le Bon. Mais, de tous les orfévres flamands, celui qui est resté le plus célèbre est Corneille de Bonte, originaire de Breda, qui vint s'établir à Gand en 1472 et fut élu sept fois doyen de sa corporation. On possède encore différents ouvrages de lui, particulièrement la boîte aux saintes huiles que nous reproduisons ci-contre, et un bel écusson en argent doré représentant la ville de Bruges sous la figure allégorique d'une jeune femme assise sous un baldaquin dont les draperies sont relevées par deux chevaliers en armure; à ses pieds est un lion qu'elle caresse, et plus bas, deux autres lions soutienneut l'écu de Flandre. Cet écusson, fait, dit-on, pour orner la livrée des tambours de ville,

se voit encore dans la collection de l'hôtel de ville de Gand.

Les comptes des ducs de Bourgogne mentionnent également un certain nombre d'orfévres de Tournai, de

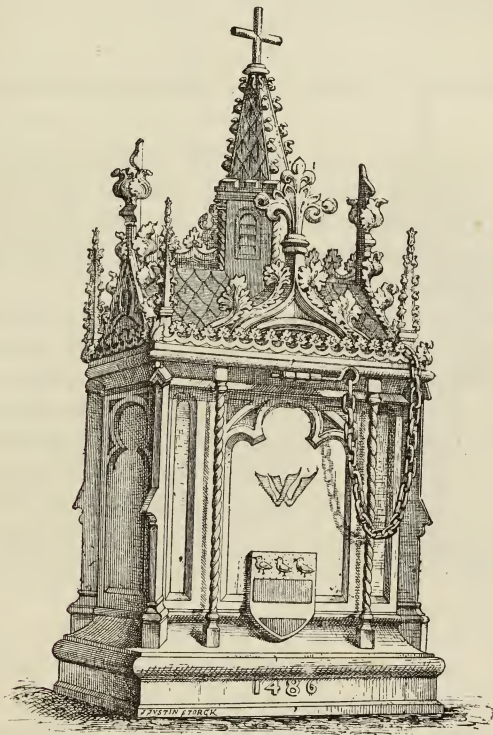


Fig. 35. Boîte aux saintes huiles.

Douai, de Mons, de Malines, de Gand, de Liége, de Lille, et dix-sept pour la seule ville de Bruxelles. Cette longue nomenclature serait ici sans intérêt. Je me bornerai à nommer le Bruxellois Henry le Backer, qui fit

en 1456, pour le comte de Charolais, un superbe groupe pour pied de croix, représentant le Christ entre sa sainte Mère et le disciple bien-aimé, ayant à ses pieds le comte et la comtesse présentés par leurs saints patrons.

4. Allemagne et Angleterre du treizième au quinzième siècle

Puisque nous voilà sortis de France à la suite des ducs de Bourgogne, revenons quelque peu en arrière pour jeter un rapide coup d'œil sur l'état où se trouvait l'orfévrerie dans les autres pays de l'Europe pendant cette dernière période du moyen âge.

Nous l'avons laissée particulièrement florissante en Allemagne au douzième siècle. Là le style roman persista plus longtemps qu'en France. J'en citerai comme preuve et comme exemple le beau calice conservé encore aujourd'hui en l'église des Saints-Apôtres de Cologne, ainsi que la magnifique châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, terminée seulement sous le règne de Frédéric II, entre les années 1212 et 1220. Il est vrai que celle-ci avait été commencée dès la fin du siècle précédent.

Au treizième siècle en propre, M. Labarte, si bon juge en ces matières, attribue la belle couronne, dite de saint Henri, conservée dans le trésor du roi de Bavière. Mais le plus considérable des monuments que nous ait légués l'orfévreric allemande de cette époque est certainement la châsse des grandes reliques d'Aix-la-Chapelle. Ici tout appartient au style ogival. La forme générale est toujours bien celle d'un édicule entouré de figures de saints en ronde bosse; mais ces statuettes sont placées sous des arcades trilobées que surmontent autant de pignons aigus. L'ornement s'est

allégé, et partout la forme ogivale a remplacé le plein cintre. Pour la description détaillée de ce magnifique monument d'orfévrerie, je ne puis mieux faire que de renvoyer le lecteur curieux au tome 1er des *Mélanges d'archéologie* publiés par les PP. Martin et Cahier.

En Allemagne comme en France les grandes châsses, à partir de cette époque, deviennent de jour en jour plus rares. Cela s'explique: plus on allait et plus les grandes reliques se fractionnaient. Bien peu de corps saints restaient dans leur entier. Les grandes châsses devenaient donc moins nécessaires, et, en fabriquant des reliquaires spéciaux pour renfermer les dépouilles sacrées qu'on se partageait ainsi, on se trouvait porté à donner souvent à ces reliquaires une forme qui, à elle seule, en indiquât le contenu. S'agissait-il de conserver le chef de quelque saint, on l'enfermait dans un buste, tel par exemple que celui de saint Oswald, qui se voit encore dans la cathédrale d'Hildesheim. S'agissait-il seulement de quelques os du bras, on les plaçait dans un reliquaire d'argent en forme d'avant-bras, comme beaucoup d'églises, particulièrement celles de Saint-Géréon et de Saint Cunibert à Cologne, nous en montrent au treizième siècle d'assez nombreux exemples? Ces bustes, ces avant-bras, comportent certaines parties de vêtements parfois ornées de très-riches orfrois, de bordures dorées ou émaillées, de pierreries enchâssées dans des rinceaux de filigranes.

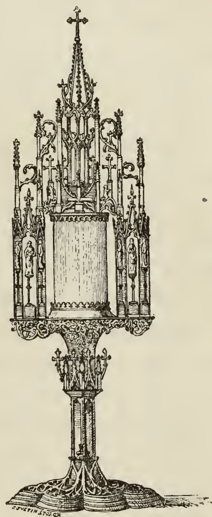


Fig. 36. Reliquaire de Sainte-Colombe.

Dans le siècle suivant (le quinzième), on fabrique un grand nombre de reliquaires en cristal montés à jours, laissant apercevoir la relique elle-même. Le plus souvent, c'est un simple tube de cristal placé tantôt horizontalement, tantôt verticalement, sur un pied en orfévrerie, et enchâssé dans une monture à jours où l'ornementation gothique se développait dans toute sa grâce et sa légèreté.

L'église de Sainte-Colombe, à Cologne, conserve un des plus beaux spécimens de ce genre de reliquaires.

Les églises d'Allemagne, celles de Cologne en particulier, sont encore très-riches en pièces de mobilier ecclésiastique du quatorzième siècle. Je me bornerai à citer le grand ostensoir, la belle croix processionnelle et la superbe crosse d'évêque de cette époque que possède la cathédrale de cette ville, ainsi que le beau calice tout revêtu d'émaux translucides conservé à la cathédrale de Mayence.

Mais ce sont surtout les calices du quinzième siècle qui sont encore communs en Allemagne; Mayence, Francfort, en ont de fort beaux et les seules églises de Cologne en conservent une demi-douzaine qui ont été publiés par le chanoine Bopp. Parmi une foule d'autres œuvres d'orfévrerie sacrée du même siècle appartenant aux mêmes églises, je ne saurais omettre de mentionner les reliquaires en forme de croix de la cathédrale et de l'église Saint-Alban, la magnifique croix processionnelle de Sainte-Colombe, le reliquaire-ostensoir et la paix de Saint-Martin.

Je ne saurais non plus me dispenser de citer le beau reliquaire en argent doré conservé dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, celui du couvent des demoiselles nobles d'Altenbourg, le joli encensoir appartenant à la même maison, et enfin la magnifique croix processionnelle qui fait actuellement partie de la collection de M. le duc d'Aumale.

Enfin on doit également aux orfèvres allemands de cette époque un certain nombre de statuettes de saints d'un assez bon travail. Notre musée de Cluny en possède une, représentant sainte Anne, qui passe pour être l'œuvre de Hans Greif, de Nürenberg. Dans la Kunstkammer de Berlin, il en existe une autre, une sainte Vierge, attribuée à Henri Hufnagel, d'Augsbourg, et la cathédrale de Ratisbonne conserve un saint Sébastien, qui, bien que d'un auteur inconnu, n'en est pas moins une fort bonne figure.

Si les monuments de l'orfévrerie religieuse datant des derniers siècles du moyen âge ne sont pas rares en Allemagne, ceux de l'orfévrerie profane y sont beaucoup moins communs, et tout porte à croire que celle-ci fut loin d'acquérir au delà du Rhin le même développement qu'en France. Il en reste cependant quelques spécimens, parmi lesquels l'un des meilleurs à citer est le beau vase ou gobelet couvert dont nous reproduisons ci-après la figure, et qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Seeholzen, à Ingolstadt en Bavière.

Le corps du gobelet et son couvercle sont d'argent couverts d'ornements, rinceaux et figures d'oiseaux, gravés au simple trait. Un élégant bouton formé de feuillages artistement fouillés surmonte le couvercle. Une étroite zone de feuillages semblables, émaillés et dorés, coupe le gobelet vers le milieu de sa hauteur, tandis qu'à sa partie inférieure règne un large rinceau de vigne en relief, émaillé de diverses couleurs et resserré entre deux bordures découpées à jours. Une double bordure semblable indique, à la partie supérieure, le point de jonction du vase et de son couvercle. Mais ce qui donne surtout beaucoup de légèreté et d'élégance à cette pièce, c'est qu'au lieu de porter à plat, elle est soutenue en l'air par trois petites figures d'hommes sauvages agnenouillés. L'orfévrerie alle-

mande compte, je crois, peu de produits d'un goût aussi fin que celui-ci. Alors, il est vrai, commençait en Allemagne cette révolution du goût si brillamment personnifiée un peu plus tard dans Albert Dürer. Déjà s'annonçait chez nos voisins la transition du moyen âge à la renaissance.

En Angleterre, l'orfévrerie n'avait pas été négligée non plus ; mais les monuments encore subsistants en sont beaucoup plus rares. Dans ce pays, l'orfévrerie religieuse du moyen âge a presque entièrement disparu, et ce n'est guère que par la mention qui en est faite dans les écrits contemporains que nous pouvons juger de son ancienne splendeur.

Au treizième siècle, le riche et célèbre monastère de Saint-Alban conservait encore son école d'orfévrerie. L'un de ses moines, du nom de Guillaume, passait pour un fort habile ciseleur. Il eut pour élèves Walter de Colchester, Simon et Richard, dont les noms nous sont conservés par le chroniqueur Matthieu Paris. Le trésor de l'église Saint-Paul de Londres, dont en possède un inventaire dressé à la fin du douzième siècle, contenait un grand nombre de pièces d'orfévrerie fort remarquables. Quelques-unes même étaient d'une composition très-compliquée. J'en citerai pour exemple la grande croix d'autel dont l'évêque Richard de Gravesend dota son église. Cette croix, élevée sur un socle que supportaient quatre figures de lions, et divisée en six parties dont chacune se composait de figures en ronde bosse plus ou moins nombreuses, était, selon l'expression du temps, toute une *ystoire* en argent doré, commençant dans le bas par Adam et Ève, pour se terminer au sommet par la figure du Christ, de sa sainte Mère et du disciple bien-aimé. M. Labarte, d'après le *Monasticon anglicanum*, cite encore la belle crosse du même évêque et la châsse en

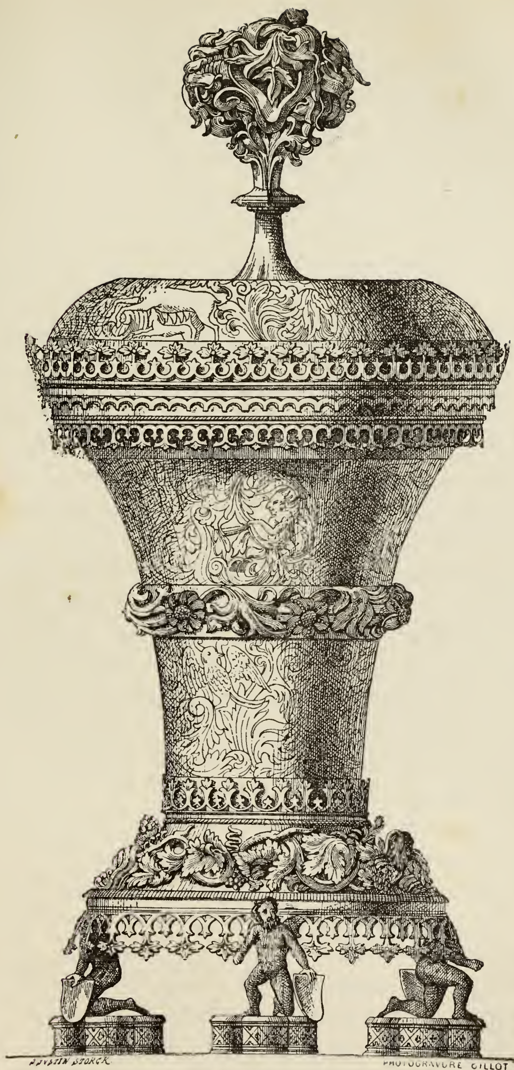


Fig. 37. Gobelet d'Ingolstadt

argent de saint Laurent, qui appartenaient également à l'église Saint-Paul.

Si, par suite de la révolution religieuse si radicale qu'a subie l'Angleterre, le riche mobilier affecté à son ancien culte a presque entièrement disparu, d'autres causes ont amené également la dispersion des trésors d'orfévrerie réunis par la plupart des monarques anglais. Somptueux et nécessiteux tout à la fois, sans cesse obérés par leurs ambitieuses entreprises et leurs guerres continuelles, nous les voyons faire, de ces trésors, les gages de nombreux emprunts contractés en Angleterre ou à l'étranger. C'est ainsi qu'au quatorzième siècle, Edouard III hypothèque à des marchands ses joyaux, sa couronne même; et que dans le siècle suivant Henri V engage au maire et à la commune de Londres son grand collier, appelé le *Pusan*.

Nulle doute que l'orfévrerie anglaise du quatorzième siècle n'eût une réelle valeur d'art; car nous la voyons recherchée même en France, où plusieurs pièces de cette provenance figurent parmi les innombrables richesses que renfermait le trésor de nos rois. Dans l'inventaire de Charles V se trouve un fermail émaillé qu'il avait lui-même rapporté d'Angleterre, et dans celui de Charles VI une aiguière, ainsi qu'un grand gobelet à pied et couvert, tous deux en or émaillé, que Henri IV (de Lancastre) lui avait donnés. Enfin, au commencement du siècle suivant, en 1414, nous voyons la reine d'Angleterre (Catherine de France) envoyer au duc de Bretagne une autre aiguière d'or et un tableau de sainteté de même métal.

Les monuments de cette orfévrerie émaillée d'origine anglaise sont aujourd'hui très-rares. Le plus complet et le plus fin que je connaisse est une couverture de livre conservée à la Bibliothèque bodléïenne d'Oxford. Ainsi qu'on peut le voir par la figure ci-contre, les plats émaillés sur argent sont entourés d'un en-

cadrement rustique en argent doré très-artistement fouillé et d'un charmant dessin.

On doit à l'éminent dessinateur-archéologue Pugin, qui a si fort contribué à remettre le moyen âge à la mode en Angleterre, un recueil de plus de cinquante planches représentant des objets d'orfèvrerie sacrée. Ce sont de très-intéressants modèles. Malheureusement Pugin a négligé, la plupart du temps, de faire connaître la provenance des originaux.

Mais, je le répète, les pièces d'orfèvrerie du moyen âge sont rares en Angleterre. On a pu le constater aux diverses expositions rétrospectives qui ont eu lieu depuis quelques années. Toutes les magnificences de ce genre que possèdent encore aujourd'hui les puissantes corporations et les riches familles du Royaume-Uni ne remontent guère au delà des deux derniers siècles qui ont précédé le nôtre. Les pièces qui datent du seizième siècle sont déjà peu nombreuses; celles du quinzième sont d'une extrême rareté. Je ne connais, parmi les nombreuses corporations de la ville de Londres, que celle des armuriers qui possède une belle coupe couverte d'argent doré, haute d'un pied environ, décorée de feuillages et portant une inscription qui n'en donne malheureusement pas la date; et la corporation des marchands de fer, à qui appartiennent deux coupes à pied, l'une en bois d'érable montée en argent, l'autre, formée d'une noix de coco décorée de même et montée sur une espèce de colonne torse en orfèvrerie. Il existe encore deux autres coupes à peu près semblables au collége d'Oriel à Oxford, et au collége du Corpus Christi à Cambridge. Mais en réalité tous ces objets sont d'un intérêt bien secondaire, et encore aucun d'eux ne paraît remonter au delà de la fin du quinzième siècle.

En dehors de l'argenterie des corporations, je ne pourrais guère citer qu'un vase couvert en argent doré



Fig. 38. Plaque de reliure anglaise.

appartenant à lady Rodney. Celui-ci est peut-être un peu plus ancien; car il appartient authentiquement à la même famille depuis le quinzième siècle. La forme en est assez singulière; elle rappelle celle de certains ciboires anciens. La panse du vase et son couvercle sont formés chacun de douze gaudrons ovoïdes sans autres ornements, et un manche presque droit est fixé sur le côté.

Diverses autres familles anglaises peuvent bien posséder encore quelques reliques de l'orfévrerie du moyen âge; mais, faute de les connaître, il m'est impossible d'en parler.

Je ne saurais dire non plus ce que la Russie et la Pologne ont pu conserver de leurs anciennes magnificences. Je mentionnerai seulement — pour la Russie, la coupe en vermeil du grand duc Siméon Yvanowitch (1341-1353), et le vase de vermeil, en forme de coq, ayant appartenu au grand duc Yvan Vassilievitch (quinzième siècle), qui, toutes deux, ont figuré, à l'exposition universelle de 1867; — et pour la Pologne, les deux beaux calices émaillés du quinzième siècle que conserve encore la cathédrale de Varsovie.

5. Italie (du treizième au quinzième siècle).

Jusqu'ici j'ai toujours pu noter en quelque sorte parallèlement les progrès de l'orfévrerie dans les différents pays de l'Europe. A partir du quatorzième et même du treizième siècle, ce parallélisme cesse d'exister en ce qui concerne l'Italie. Au delà des Alpes, la marche de l'art dans toutes ses branches est désormais absolument différente de ce que nous la voyons ailleurs. L'Italie est constamment en avance sur tous les autres pays, et, chez elle, le grand mouvement de la

Renaissance s'annonce, se manifeste déjà à une époque où, partout ailleurs, l'art du moyen âge règne encore exclusivement.

A quelles causes attribuer cette grande et précoce révolution du goût? Ce n'est pas ici le lieu de l'examiner. Bornons-nous à constater ce fait que l'art gothique proprement dit, qui prédomine dans tout le reste de l'Europe jusqu'à la fin du moyen âge, n'eut qu'un règne assez court en Italie. Il ne s'y montre guère sans mélange qu'au treizième siècle. Nous en trouvons la preuve dans l'inventaire du trésor du saint-siége dressé par l'ordre de Boniface VIII, précieux manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, qui fait mention de plus de six cents pièces d'orfévrerie dont la plupart appartenaient certainement à ce siècle. La description minutieuse de quelques-unes d'entre-elles en indique assez le style. On y trouve, par exemple, une figure en argent de la sainte Vierge placée dans un tabernacle dont les arcs sont soutenus par quatre colonnes triangulaires et surmontés d'un pinacle en forme de clocher. Les figures en ronde bosse ne se rencontrent du reste qu'en très-petit nombre dans cet inventaire. Beaucoup de vases sacrés et autres sont ornés de nielles. On sait en effet que les Toscans étaient particulièrement renommés pour l'application de ce procédé, ainsi que pour la fabrication des émaux.

Sienne possédait à cette époque des orfévres en grande réputation. Le nom de plusieurs d'entre eux est parvenu jusqu'à nous. Je me contenterai de citer Pacino, qui en 1265 faisait une croix en argent avec figures et un calice d'or pour l'église Saint-Jacques de Pistoia; Andrea Puccio et Tallino, son frère, qui en 1267 achevaient un rétable en orfévrerie pour la même église; Filipuccio, orfévre renommé de la seconde moitié du même siècle, et Guccio, qui fit en 1290 un grand calice de style gothique, avec figures se détachant sur fond

d'émail bleu, que l'église d'Assise possède encore aujourd'hui.

Une autre ville de Toscane, Pise, devait cependant bientôt éclipser Sienne, grâce au génie de deux de ses enfants, connus sous son nom, Nicolas et Jean de Pise, dont les travaux, l'enseignement et les exemples opérèrent une véritable révolution dans les arts plastiques.

Ces admirables artistes, sculpteurs tous deux, furent les premiers en effet qui, osant rompre avec les formes traditionnelles, rendirent à l'art une vie que l'observation intelligente et attentive de la nature peut seule lui assurer. La vue d'un sarcophage antique représentant une chasse de Méléagre fut, dit-on, comme une révélation pour Nicolas, qui s'inspira dès lors de ce style à la fois si noble et si vivant, et s'efforça, non sans succès, de l'imiter, tant à Pise et à Sienne qu'à Bologne où devait être placée son œuvre principale, le tombeau de Saint-Dominique.

Nicolas de Pise étant mort en 1275, Jean continua à marcher hardiment et avec un égal succès dans la même voie. Comme beaucoup d'autres grands artistes de son pays, à son talent de sculpteur il joignait celui d'orfèvre. Il ciselait le métal comme il sculptait la pierre ou le marbre. En 1286 Jean fut chargé de faire un parement d'autel en orfévrerie pour la cathédrale d'Arezzo. De nombreuses pierreries et des émaux étincelants concouraient à la splendeur de ce parement, dont la partie centrale représentait la sainte Vierge entre saint Grégoire et saint Donato. Joaillier habile autant qu'habile orfévre, l'artiste avait placé sur la poitrine de sa vierge un bijou que les inventaires anciens n'évaluent pas à moins de trente mille florins.

Jean avait associé à ses travaux un autre orfévre de Pise nommé André, et deux artistes de Sienne, Agostino et Agnolo, sculpteurs de profession qui comme lui ne

dédaignaient pas de faire un peu d'orfévrerie à l'occasion.

Ces deux derniers, que Vasari range avec raison parmi les artistes les plus distingués de leur temps, firent à leur tour de nombreux élèves, et à leur école se formèrent plusieurs orfévres de talent. Parmi ceux-ci, Vasari cite particulièrement deux frères, Pierre et Paul d'Arezzo, qui exécutèrent en commun un reliquaire en forme de buste de grandeur naturelle destiné à recevoir la tête de saint Donato. Le même auteur nous fait également connaître un autre orfévre d'Arezzo, Forzore di Spinello, habile émailleur et ciseleur distingué, qui exécuta pour le cardinal de Pietramala un grand nombre de pièces d'argenterie, et, pour l'évêque d'Arezzo, une mître ornée d'orfrois en orfévrerie, qu'on voit encore dans la cathédrale de cette ville.

Ceci nous conduit en plein quatorzième siècle.

Plus heureuse que la France, l'Italie conserve encore bon nombre de monuments de l'orfévrerie de cette époque, auxquels se rattache le nom d'artistes éminents. Cela s'explique. En France, le quatorzième siècle fut, par excellence, le siècle de l'orfévrerie profane; celle-ci dut principalement sa splendeur au luxe effréné des princes et des grands vassaux du royaume. Représentant un capital beaucoup trop considérable pour rester pendant longtemps immobilisé, elle ne pouvait être et ne fut en effet que l'expression mensongère et peu durable d'une prospérité d'apparat, derrière laquelle se cachaient toutes les misères du pays. Monuments d'une grandeur éphemère, toute cette orfévrerie de luxe devait bientôt disparaître avec elle.

Les orfévres italiens, en continuant à travailler pour l'église, avaient une clientèle plus solide, et leurs œuvres devaient d'autant plus aisément leur survivre que l'Italie échappa presque entièrement à ces malheureuses

guerres de religion, si funestes chez nous aux monuments de l'art religieux du moyen âge.

Parmi ceux de ces monuments qui subsistent encore en si grand nombre de l'autre côté des Alpes, il en est un qui, au point de vue de l'histoire de l'orfévrerie, possède un intérêt tout particulier. C'est l'église de Pistoia dont j'ai déjà eu occasion de parler. Là en effet, au milieu de beaucoup d'autres objets précieux, se voit, aujourd'hui encore parfaitement intact, un magnifique parement d'autel tout en argent, chef-d'œuvre d'orfévrerie, à la confection duquel furent successivement employés, pendant près d'un siècle et demi, les plus habiles artistes de la Toscane. Cette belle pièce d'argenterie, qui mesure près de deux mètres de longueur, comprend quinze bas-reliefs dont les sujets, traités avec un soin et une délicatesse extrêmes, sont empruntés à la vie terrestre de Notre-Seigneur.

Pistoia possédait depuis le douzième siècle une importante relique de l'apôtre saint Jacques, laquelle était l'objet d'une grande dévotion manifestée par d'abondantes aumônes et des largesses de tout genre. A l'aide de ces richesses accumulées, les administrateurs de l'œuvre de saint Jacques, qui avaient déjà doté sa chapelle de nombreuses pièces d'orfévrerie, résolurent vers 1267 de décorer son autel d'un riche paliotto d'argent dont l'exécution, comme je l'ai déjà dit, fut confiée à deux célèbres orfévres de cette époque, Andrea Puccio et son frère Tallino. Mais, peu d'années après, en 1293, la chapelle de saint Jacques était dépouillée de sa somptueuse décoration par un sacrilége et audacieux voleur. Cependant beaucoup d'objets volés furent retrouvés plus ou moins intacts, et l'ancien parement d'autel put être remplacé très-promptement par un nouveau plus magnifique encore. Celui-ci, achevé en 1316, passe pour être l'œuvre du célèbre orfévre Andrea d'Ognabene. La vérité est qu'il n'en fit que la face

principale. Les deux panneaux des côtés, ajoutés en 1357 et 1371, sont dus aux orfévres Pier et Leonardo Ser Giovanni, tous deux Florentins.

Beaucoup d'autres artistes travaillèrent également à l'autel de Pistoia. Jusqu'à la fin du siècle et même au delà, on ne cessa d'ajouter de nouveaux ornements, de nouvelles figures à cet ensemble déjà si magnifique. La plus importante de ces figures, celle de saint Jacques, fut exécutée en 1349 par un orfévre pisan du nom de Giglio.

Enfin de 1395 à 1400 un riche rétable d'orfévrerie vint compléter la décoration de l'autel. Cette partie de l'œuvre, entreprise sur les dessins d'un peintre nommé Jean Christiani, fut confiée pour l'exécution aux orfévres Nofri de Buto et Atto Braccini, de Pistoia. Vasari affirme que deux des demi-figures de prophètes dont elle est ornée sont dues au ciseau de Brunelleschi, le célèbre architecte du dôme de Florence, qui, lui aussi, commença par être orfévre.

Quant au reste, je n'en finirais pas si je voulais nommer tous les orfévres qui, dans le cours de ce siècle et pendant la première moitié du suivant, concoururent pour une part quelconque à la décoration de l'autel de saint Jacques. Aux personnes que ces détails pourraient intéresser, je ne puis donner un meilleur conseil que de recourir à l'excellente *Histoire des arts industriels au moyen âge* de M. Labarte, où elle trouveront, accompagnée de nombreuses planches, la description exacte et minutieuse du beau rétable de Pistoia.

Beaucoup d'autres églises d'Italie ont également la bonne fortune de posséder encore d'importantes œuvres d'orfévrerie du quatorzième siècle, dont les auteurs sont presque tous connus.

L'une des plus belles est le tabernacle d'argent destiné à renfermer le *santissimo corporale* de la ca-

thédrale d'Orvieto. Cette magnifique pièce, qu'on admire encore aujourd'hui, fut exécutée en 1338 par l'orfévre siennois Ugholino.

A Rome, la basilique Saint-Jean de Latran conserve deux bustes d'argent qu'on attribue à Giovanni, fils de Bartholo, et à Giovanni Marci, tous deux également siennois. Un autre buste, remarquable par la beauté de ses émaux et la finesse de la ciselure, celui de saint Sigismond, est conservé dans la cathédrale de Forli. Il est l'œuvre de deux orfévres du quatorzième siècle nommés Niccolo et Enrico. La cathédrale de Florence en possède un autre non moins intéressant, celui de saint Zanobie, signé du nom de l'orfévre Andrea Arditi.

Cet habile artiste avait, paraît-il, l'habitude de signer ses œuvres. La France en a longtemps possédé une du goût le plus pur. C'était un fort beau calice émaillé, qui, après avoir fait partie de la belle collection Debruge-Dumesnil, a passé dans celle du prince Soltikoff. Nous en donnons ci-après le dessin d'après M. Labarte, qui veut bien nous y autoriser.

Dans la basse Italie, Monza possède encore un paliotto d'orfévrerie exécuté en 1359 par Borgino, de Milan; et l'on voit à l'entrée du sanctuaire de l'église Saint-Marc, à Venise, un crucifix d'argent doré de près de deux mètres et demi de haut, dû à un orfévre vénitien nommé Giacomo Benato, qui vivait vers le même temps.

Il est bon de noter ici que le célèbre Bertuccio, qui fit en 1390 les portes de Saint-Marc, était lui-même orfévre.

Le trésor de Venise, comme celui de Milan, comme ceux de Sienne, de Pistoia et de Florence, renferme encore d'autres monuments intéressants de l'orfévrerie du quatorzième siècle. Mais de ceux-là les auteurs ne sont pas connus.

Pour être complet en ce qui concerne Florence, j'au-

rais dû nommer déjà depuis longtemps Cione, l'habile orfévre, père du grand peintre Orcagna, qui se distingua dès le commencement du quatorzième siècle. J'ai mieux aimé différer à en parler jusqu'ici, parce que le nom de Cione se rattache étroitement à l'histoire d'un monument qui est, pour le quinzième siècle, ce que la chapelle Saint-Jacques de Pistoia fut pour le précédent, d'un monument auquel se rattachent, comme à l'autre, les noms illustres de plusieurs générations d'artistes. Je veux parler du baptistère Saint-Jean de Florence.

Saint Jean, comme on sait, est le patron de la ville de Florence. Les Florentins ont toujours eu pour lui une grande dévotion. Dès la fin du treizième siècle, ils avaient résolu d'orner l'autel qui lui était consacré d'un riche parement d'orfévrerie. Ce projet, bientôt après réalisé, fut confié quant à l'exécution aux plus habiles artistes de l'époque. Vasari désigne l'orfévre Cione comme ayant fait de ses propres mains la plus grande partie de cette œuvre importante, si ce n'est l'œuvre tout entière. Cione florissait dans le premier tiers du quatorzième siècle. C'est du moins à cette époque que Vasari rapporte ses travaux les plus importants.

Mais bientôt le parement d'autel dû à son talent ne parut plus assez somptueux. Un document authentique constate qu'en 1366 la corporation des marchands décida de remplacer l'ancien parement par un autre beaucoup plus riche, dont l'exécution fut confiée à Berto Geri et à Leonardo Ser Giovanni, l'excellent orfévre florentin de qui j'ai déjà eu l'occasion de parler à propos des travaux qu'il fit à Pistoia. C'est à ces deux artistes qu'il faut attribuer le plan de l'admirable monument d'orfévrerie, complété, il est vrai, beaucoup plus tard, qui subsiste encore aujourd'hui. Cependant, tout en refondant l'ancien parement, on ne put se résoudre à sacrifier complétement l'œuvre de Cione. On en conserva

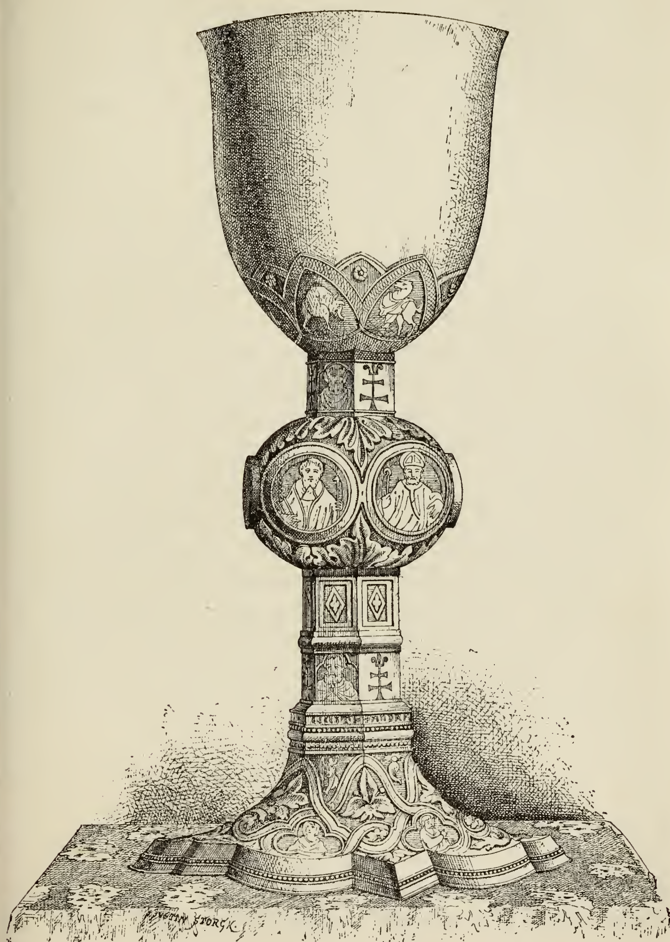


Fig. 39. Calice d'Andrea Arditi.

deux panneaux dont l'excellente exécution prouve à quel point de perfection avait été porté l'art de la sculpture en Italie dès le commencement du quatorzième siècle.

Les travaux du nouveau parement d'autel aujourd'hui encore existant étaient en pleine activité dès l'année 1367. Mais tout semble indiquer qu'ils éprouvèrent bientôt une fâcheuse interruption, due sans doute aux calamités de tout genre qui affligèrent Florence pendant le dernier quart de ce siècle. Après Leonardo, un autre orfévre, Michel Monte, fut associé à Berto Geri. Mais la gloire d'achever l'œuvre ne devait appartenir à aucun d'eux. Ce fut seulement en 1402 qu'elle fut menée à bonne fin par un nommé Christophano di Paolo.

Cette partie primitive du parement, à laquelle d'importantes adjonctions furent encore faites, ainsi que nous le verrons, dans le courant du quinzième siècle, a une longueur de plus de trois mètres et demi sur un mètre seize centimètres de hauteur. Au centre est une statue en argent de saint Jacques, haute de soixante-trois centimètres, chef-d'œuvre de Michelozzo Michelozzi, qui ne fut terminée qu'en 1452. De chaque côté se développent quatre grands panneaux, superposés deux par deux, qui renferment autant de bas-reliefs séparés entre eux par de larges piliers ornés de nombreuses figurines en ronde bosse. Quatre autres panneaux semblables et symétriques sont placés à la suite des premiers, mais un peu en retrait, et le tout est surmonté, en guise de frise, d'une rangée de petites statuettes au nombre de plus de quarante. Ces petites figures, comme celles dont sont ornés les piliers, sont toutes placées dans des niches surmontées de frontons et de pinacles admirablement fouillés et se détachant sur fond d'émail.

Quant aux douze bas-reliefs, dont les sujets sont tous empruntés à la vie de saint Jean Baptiste, ce sont autant de chefs-d'œuvre de la sculpture italienne, où

l'on peut suivre tous les progrès de la Renaissance depuis le commencement du quatorzième siècle jusqu'à son parfait épanouissement; c'est l'œuvre plus que séculaire d'un nombre infini d'artistes plus excellents les uns que les autres, œuvre cependant encore incomplète que devait bientôt achever, avec non moins de succès, une nouvelle génération d'hommes également éminents dans leur art.

Un nom reste célèbre entre tous parmi ceux des artistes du quinzième siècle qui concoururent à la décoration du baptistère de Florence : c'est celui de Ghiberti. Bien qu'il soit surtout connu comme l'auteur des admirables portes en bronze de cette église, Lorenzo Ghiberti, lui aussi, commença par être orfévre. Né en 1378, il avait fait ses débuts dans l'atelier de Bartoluccio, son beau-père, qui exerçait cette noble profession, et il venait à peine d'accomplir sa vingt-deuxième année, lorsque la puissante corporation des marchands de Florence ouvrit un concours pour l'exécution des deux portes en bronze qui restaient à faire au baptistère. Quel que fût son jeune âge, quels que fussent le nombre et surtout la valeur de ses rivaux, parmi lesquels figuraient Donatello, le grand sculpteur, et Brunelleschi, l'illustre architecte, les parents, les amis de Ghiberti, pleins de confiance en son génie, l'engagèrent à se mettre sur les rangs.

Quoique se rattachant peut-être un peu indirectement à notre sujet, quelques mots sur ce mémorable concours ne seront pas, je crois, sans intérêt. Voici donc comment les choses se passèrent.

Entre tous les artistes qui répondirent à l'appel de la confrérie des marchands, sept des plus capables furent admis à concourir. Chacun d'eux devait présenter, dans le délai d'un an, un panneau de bronze doré représentant le sacrifice d'Abraham, et recevoir une indemnité tant pour ses déboursés que pour son travail. L'année

expirée, les œuvres des sept concurrents devaient être soumises à un jury de trente-quatre membres choisis parmi les peintres, les sculpteurs et les orfévres les plus en renom. Enfin, comme dernière garantie de bonne justice, il fut décidé que le verdict de ce jury serait rendu en public, chacun de ses membres devant motiver son opinion à haute voix.

A la suite de cette épreuve, le jury restait indécis entre trois concurrents, Brunelleschi, Donatello et Ghiberti. Alors se produisit un incident qui fait également honneur au génie de Ghiberti et au caractère de ses illustres rivaux : Brunelleschi et Donatello, s'étant consultés entre eux, reconnurent la supériorité de leur jeune émule et s'effacèrent devant lui. Ce n'est certes pas là une des pages les moins glorieuses de l'histoire des arts en Italie.

L'exécution de la première porte occupa Ghiberti pendant vingt ans. Il entreprit la seconde en 1428 et y travaillait encore en 1446. Mais il va sans dire que, pendant ce long laps de temps, il produisit beaucoup d'autres œuvres d'art moins considérables. Non-seulement il fit des statues restées célèbres, telle que celles de saint Jean, de saint Matthieu et de saint Étienne pour l'église d'Or-san-Michele de Florence, des bas-reliefs pour le baptistère de Sienne et la grande châsse en bronze doré de saint Zanobie ; mais même il n'abandonna jamais son premier état, l'orfévrerie. En 1419 il recevait du pape Martin V la commande d'un bouton de chape et celle d'une mître d'or ornée de huit figures ciselées en relief; et, vingt ans plus tard, en 1439, il exécutait pour Eugène IV une œuvre d'orfévrerie encore plus riche, une autre mître d'or, dont le poids considérable (quinze livres) était encore augmenté par celui de cinq livres et demie de pierres précieuses. On y voyait d'un côté le Christ, et, de l'autre, la sainte Vierge au mileu des anges, les quatre évangélistes, etc.

Cependant les Florentins n'avaient pas dit leur dernier mot relativement au baptistère. Rien ne leur semblait assez beau pour ce monument de leur prédilection. Il avait désormais des portes sans pareilles, un parement d'autel incomparable. Mais déjà, malgré toute sa splendeur, ce parement ne leur suffisait plus. En 1476 la corporation des marchands décida de le compléter en enveloppant les deux bouts de l'autel d'un ornement pareil, divisé en quatre panneaux de même grandeur.

Heureux pays et heureux temps où il n'y avait qu'à choisir parmi les maîtres pour compléter de pareils chefs-d'œuvre ! Les nouveaux panneaux ne devaient le céder en rien aux premiers. L'un d'eux (la Nativité) fut confié à Pollaiuolo, un autre (la Décollation de saint Jean) à Verocchio, les deux derniers à Bernardo di Cenni, à Salvi et Francesco, c'est-à-dire aux plus grands orfévres (les deux premiers surtout) que possédât alors l'Italie. C'était toute une nouvelle génération d'artistes formés à la grande école de ceux dont j'ai déjà parlé. Pollaiuolo était né en 1426, Verocchio en 1432, Bernardo di Cenni probablement vers la même époque, puisqu'il était élève de Ghiberti en 1451, et Salvi ne pouvait guère être leur aîné, attendu qu'il vivait encore en 1514. C'était donc à des artistes parvenus à toute la maturité de leur talent qu'était confié l'achèvement de l'autel Saint-Jean.

Le grand livre de la corporation des marchands, conservé encore aujourd'hui à Florence, contient une foule de détails curieux sur l'exécution de cet admirable travail. Le panneau de Pollaiuolo fut payé quatre cent quatre-vingt-sept florins et une livre, celui de Bernardo quatre cent soixante-quinze florins et deux livres, celui de Verocchio trois cent quatre-vingt-dix-sept florins et vingt et une livres, et celui de Salvi trois cent quatre-vingt-quatre florins et douze livres. Le poids des pan-

neaux variait de vingt-neuf livres à trente-six. Les bas-reliefs primitifs étaient des ouvrages de fonte réparés par la ciselure. Au dire de M. Labarte, qui en a donné une fort bonne reproduction, les derniers auraient été exécutés entièrement au repoussé.

Bien que Verocchio ait exécuté dans sa jeunesse plusieurs travaux d'orfévrerie importants, entre autres diverses figures d'apôtres en argent pour la chapelle pontificale, le panneau qu'il fit pour l'autel Saint-Jean est, je crois, la seule œuvre de cette nature encore subsistante qu'on puisse lui attribuer avec certitude. C'est surtout comme sculpteur qu'il est resté célèbre. A son nom se rattachent toujours et la fameuse statue équestre de Colleoni, à Venise, et le beau groupe de l'église d'Or-san-Michele, à Florence.

Pollaiuolo au contraire, quoique s'étant essayé un peu dans tous les arts, comme sculpteur, comme peintre et comme graveur, fut avant tout orfévre, orfévre au point de tenir boutique à Florence, sur la place du Marché-Neuf. Il avait eu pour premier maître Bartoluccio, qu'il quitta bientôt pour travailler sous Ghiberti. Développé à cette grande école, le talent de Pollaiuolo lui valut bientôt d'innombrables commandes. La seigneurie et la corporation des marchands de Florence lui firent faire successivement des croix ornées de figures, de grands chandeliers, un magnifique bassin d'argent décoré d'une ronde d'enfants, une aiguière et un casque de même matière destinés à Frédéric de Monte-Feltro, commandant des troupes de la République, etc. Pollaiuolo fit encore un grand nombre de *paix* ornées de nombreuses figures émaillées qui étaient comme autant de petits tableaux d'orfévrerie.

C'est à ces paix en orfévrerie que se rattache, on le sait, l'invention de la gravure en taille-douce. Beaucoup d'entre elles étaient niellées, c'est-à-dire ornées de dessins dont les traits, gravés en creux sur la surface

plane du métal, étaient ensuite remplis d'une matière sulfureuse de couleur noirâtre, qui durcissait au feu comme un émail. Les Toscans, je l'ai dit, excellaient dans ce genre de travail qui en réalité ne différait guère de la gravure en taille-douce, telle qu'on la pratique aujourd'hui, que par la nature plus précieuse et moins résistante du métal employé. La seule chose qui restait à découvrir était le tirage sur papier, qui, donnant à ces fines gravures une destination toute nouvelle, devait amener enfin la production des estampes.

Cette découverte toute fortuite (car il ne la cherchait pas) est généralement attribuée à un orfévre florentin du plus grand mérite, Finiguerra, qui, lui aussi, avait été élève de Ghiberti. Finiguerra s'était fait une réputation exceptionnelle dans l'art de la niellure, par l'extrême finesse de son burin. La galerie des Uffizii de Florence possède une *paix* de sa façon, représentant le couronnement de la sainte Vierge, qui lui avait été commandée en 1450 par la corporation des marchands. C'est une ravissante composition où l'artiste a su grouper sans confusion de nombreuses figures dans un espace infiniment restreint. Finiguerra, avant d'introduire définitivement dans les traits de cette fine gravure en creux la matière inaltérable qu'ils étaient destinés à recevoir, voulant sans doute se rendre compte à lui-même du degré de perfection de son travail, eut l'idée d'enduire la plaque métallique d'une sorte d'encre grasse qu'il essuya ensuite de façon à ce qu'il n'en restât que dans les creux de la gravure; puis, appliquant sur le tout une feuille de papier, il obtint, par le frottement ou la pression, l'exacte empreinte de son dessin. Ce qu'il avait opéré là n'était autre chose que le tirage d'une gravure en taille-douce. Un art nouveau était trouvé. Ses applications devinrent nombreuses.

Quelques personnes ont pensé que le procédé employé par Finiguerra ne lui était point personnel, que



Fig. 40. Paix de Finiguerra.

d'autres orfévres de son temps avaient pu, tout aussi bien que lui, recourir à cette manière d'essayer leurs nielles. C'est possible, mais ce qu'il y a de certain, c'est que la plus ancienne empreinte de ce genre que l'on connaisse est celle de la belle paix du musée de Florence que nous reproduisons ici.

Bien que Finiguerra se soit illustré surtout par ses nielles, il ne se renfermait pas exclusivement dans ce genre d'orfévrerie. Il travailla, lui aussi, pour l'église de Pistoia, contribua à en décorer l'autel et fit pour elle de grands chandeliers d'argent ornés d'émaux.

J'ai déjà eu l'occasion de montrer combien d'artistes éminents, parmi les plus célèbres qu'ait produit l'Italie aux quatorzième et quinzième siècles, s'adonnèrent à la pratique de l'orfévrerie. La plupart étaient des sculpteurs : mais on en compte aussi parmi les peintres les plus illustres. Ghirlandajo, qui était fils d'orfévre, avait commencé par fabriquer des lampes d'argent dans l'atelier de son père, et le Francia avait dans sa première jeunesse exercé le même art avec beaucoup de distinction. L'Académie des beaux-arts de Bologne conserve encore deux précieux spécimens de son savoir-faire. Ce sont deux paix niellées, émaillées et décorées d'ornements ciselés en relief, d'un goût et d'un travail exquis.

Je n'en finirais pas si je voulais citer tous les orfévres italiens de cette époque, qui, tout en se renfermant exclusivement dans la pratique de leur art, se firent une juste réputation par l'excellence de leur travaux.

L'école de Sienne soutenait son ancienne renommée. Au commencement du quinzième siècle, Turino, bientôt secondé par ses deux fils, Giacomo et Lorenzo, exécutait une foule de statues, de statuettes et même de groupes en argent dont quelques-uns avaient, une véritable importance. Vers la même époque, Goro Neroccio se faisait connaître par une foule de beaux ou-

vrages, dont quelques-uns existent encore, entre autres l'élégant reliquaire en forme de bras découpé à jours, qu'il fit pour l'hôpital de Santa-Maria-della-Scala, un fort beau calice signé, que l'on conserve à la galerie des Uffizii de Florence, et un autre calice qui se trouve aujourd'hui en France dans la collection de M. Sellière.

Les noms et les travaux parvenus jusqu'à nous de beaucoup d'autres orfévres siennois montrent avec quel éclat leur école se maintint pendant toute la durée du quinzième siècle.

Benvenuto Cellini, dans ses mémoires, cite encore, parmi les plus excellents orfévres italiens de cette époque, Amerigo Amerighi pour le travail des émaux, les trois frères Tavolaccino pour la finesse de leurs ciselures, Pierre de Nino pour la fabrication des filigranes, et plusieurs autres, auxquels on peut ajouter un orfévre romain, Niccolo de Guardia Grelis, auteur d'une belle croix processionnelle ornée de nombreuses figures en relief que l'on voit encore aujourd'hui à la basilique Saint-Jean de Latran.

CHAPITRE VI.

RENAISSANCE
(SEIZIÈME SIÈCLE).

1. Europe méridionale.

Cette révolution du goût, ce retour aux éternels principes du beau si glorieusement accomplis en Italie à une époque où le génie des autres peuples restait encore comme emprisonné dans les langes du moyen âge, devaient cependant rayonner peu à peu sur le reste de l'Europe. Le seizième siècle fut sous ce rapport comme l'éclosion d'une ère nouvelle. Son nom le dit : « Siècle de la Renaissance. »

L'Italie, nous l'avons vu, avait atteint dès le quinzième siècle les plus hautes sommités de l'art, et l'orfèvrerie, particulièrement cultivée par les artistes les plus éminents, y avait acquis une perfection qui ne fut jamais dépassée. Or, en fait d'arts comme en toutes choses, l'apogée est généralement suivie de près par le déclin. Les goûts changeants de l'humanité se fatiguent même du beau. Sous prétexte de progrès, on veut innover; on cherche de nouvelles formules, et bien souvent on abandonne les anciennes pour en adopter d'autres qui ne les valent pas.

Il était difficile d'ailleurs que l'orfévrerie italienne du seizième siècle se maintînt à la hauteur de celle du siècle précédent. L'artiste, à peu d'exceptions près, ne se confondait plus avec l'artisan. Le sculpteur fournissait bien encore des modèles à l'orfévre, mais ne ciselait plus guère de ses propres mains le précieux métal. Le travail industriel n'était plus guère le fait que de ces talents secondaires qui ne peuvent prétendre à planer dans les régions de l'art pur.

Les saines traditions cependant maintinrent pendant un certain temps l'orfévrerie italienne dans sa glorieuse splendeur. Elle s'enrichit encore des œuvres de quelques hommes d'un vrai talent. L'un des premiers, par ordre de mérite, fut le Lombard Caradosso, orfévre, ciseleur, graveur sur pierres fines et monétaire, qui travailla pour les papes Jules II, Adrien VI, Léon X et Clément VII, et de qui l'on conserve encore, dans le trésor de la cathédrale de Milan, une paix ciselée en or avec colonnettes et fronton en lapis-lazuli, d'une élégance et d'une perfection de travail remarquables.

Dès le commencement du siècle, florissaient aussi le Toscan Michel-Agnolo di Viviano, qui couvrit des plus riches ciselures les armures de Julien de Médicis, San-Marino, qui passait alors pour le premier orfévre de Rome, et Giovanni Firenzuola, son élève, qui excellait surtout dans l'argenterie de table, Rosetti, de Pérouse, et divers autres dont nous ne possédons malheureusement aucune œuvre authentique.

Mais le plus grand nom, ou tout du moins le plus connu, parmi ceux des orfévres italiens du seizième siècle, est certainement celui de Benvenuto Cellini.

Né avec le siècle, en l'an 1500, Cellini aux yeux de beaucoup de gens semble en quelque sorte personnifier l'art italien de son époque; ce qui, par parenthèse, ne serait pas très-flatteur pour l'Italie, attendu que, si comme artiste il eut un talent hors ligne,

Cellini comme homme fut un véritable sacripant. Débauché, vantard, querelleur, ne pouvant vivre avec personne et mettant aussi volontiers le poignard que le ciseau et l'ébauchoir à la main, ce ne fut qu'à la faveur de son grand talent qu'il se tira d'une foule de mauvais pas, dont il fait lui-même le cynique récit dans ses mémoires. Mais en même temps, on ne saurait le nier, ce fut un grand artiste. Comme sculpteur, il suffirait de sa statue de Persée pour montrer ce dont il était capable. Comme orfévre, il n'y avait pas une branche de son art dont il ne connût théoriquement et pratiquement tous les procédés et toutes les ressources. Son premier maître avait été Michel-Agnolo di Viviano. Son humeur changeante lui fit bientôt traverser l'atelier de plusieurs autres orfévres en renom, et il devint ainsi également habile dans divers genres très-différents. Forcé de s'enfuir de Florence et de se réfugier à Rome, où il vécut presque constamment de 1523 à 1537, Cellini y fut promptement connu comme joaillier excellent et y fabriqua un grand nombre de bijoux ; il y grava d'admirables médailles et fut chargé d'exécuter les coins de la monnaie pontificale. Sur ces entrefaites, Cellini ayant eu l'honneur d'être présenté au roi François Ier, à l'occasion d'un voyage en France, ce prince s'engoua de lui et fit tout pour l'y rappeler d'une façon durable. Gratifications, traitement fixe, priviléges excessifs, commandes superbes, il lui offrit tout, jusqu'à la jouissance exclusive d'une demeure quasi-princière, le petit hôtel de Nesle, sis à Paris à peu près à l'emplacement occupé aujourd'hui par l'hôtel des Monnaies.

Benvenuto n'était pas homme à repousser des offres si magnifiques. Il se mit donc en 1540 au service de François Ier, pour qui il paraît réellement avoir travaillé pendant cinq ans avec beaucoup d'ardeur. Il s'était fait connaître du roi, à son premier voyage, par une superbe aiguière d'argent accompagnée de son plateau,

qu'il lui avait présentée de la part du cardinal de Ferrare. Lorsqu'il l'eût pris définitivement à son service, François Ier lui commanda tout d'abord douze grandes figures de dieux et de déesses en argent pour sa table. Mais Cellini n'en exécuta jamais que deux ou trois. Le roi était pour sa part, de plus en plus enchanté de son artiste, et lui faisait faire entre temps une foule d'autres travaux d'orfévrerie et de joaillerie; dans cette dernière spécialité Benvenuto était incomparable. Malheureusement, par son outrecuidance et son fâcheux caractère, il était parvenu bientôt à se mettre tout le monde à dos, et à indisposer même contre lui la toute-puissante duchesse d'Étampes, de sorte que sa grande faveur ne fut pas de longue durée. En 1545 il dut reprendre le chemin de son pays.

Des œuvres considérables et assez nombreuses que Cellini exécuta pendant son séjour à Paris, bien peu sont parvenues jusqu'à nous. La plus importante de celles qui existent encore, la fameuse salière d'or qu'il fit pour François Ier est malheureusement sortie de France; elle se voit aujourd'hui à Vienne, au Cabinet des antiques. Les salières étaient encore à cette époque une des pièces principales de l'argenterie de table. Cellini s'appliqua à faire de celle-ci un chef-d'œuvre en son genre. Il en a laissé lui-même une description assez exacte que la figure ci-jointe aidera à comprendre :

Deux figures principales, représentant la terre et la mer sous les traits de Berecynthe et de Neptune, sont assises l'une vis à vis de l'autre, la première sur un tertre fleuri, la seconde au milieu des flots qui semblent porter jusqu'entre elles la nef destinée à recevoir le sel; le tout repose sur un soubassement de trente-deux centimètres environ que décorent diverses figures en relief.

Comme ingéniosité de la composition, perfection de

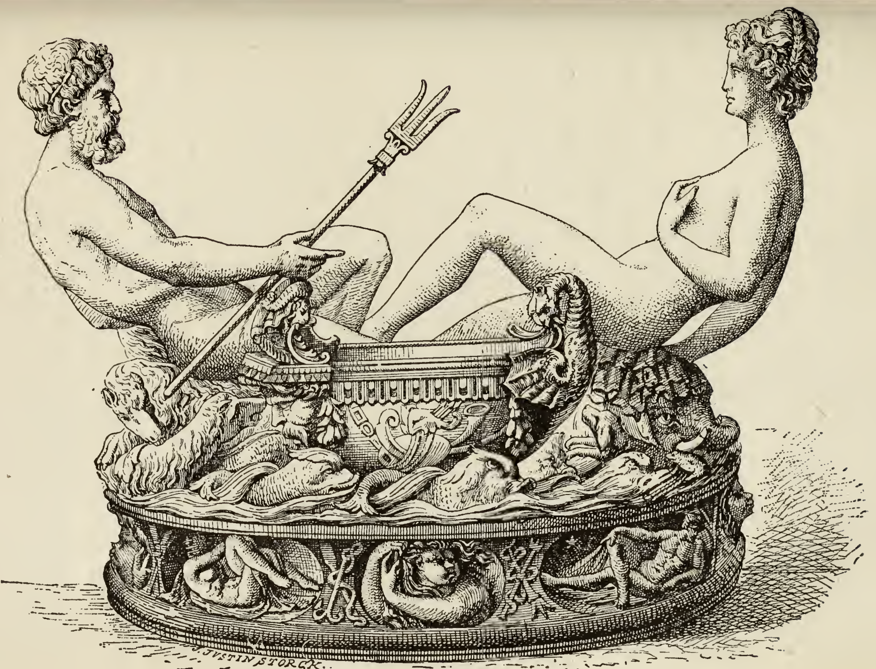


Fig. 41. Salière de Benvenuto Cellini.

modelé des figures, finesse de la ciselure, grâce et bon goût des détails, cette pièce, si précieuse en outre par la matière, mérite certainement la haute réputation dont elle jouit. Toutefois, à la considérer dans son ensemble, il est difficile de ne pas reconnaître qu'il lui manque quelque chose de cette trop rare qualité, la simplicité de lignes, la pureté de galbe, qui caractérise les grandes époques de l'art.

J'ai déjà dit que Cellini excellait particulièrement dans l'art profondément italien de monter en orfévrerie les gemmes, les cristaux, les vases, coupes ou autres objets en matières rares et précieuses. Le cabinet des gemmes de la galerie de Florence a longtemps conservé, comme étant de lui, une ravissante coupe de lapis-lazuli à trois anses émaillées ornées de diamants, et le couvercle émaillé d'une coupe en cristal de roche provenant du trésor des Médicis ; et il se trouvait encore, dans l'argenterie des derniers grands ducs de Toscane, trois coupes et un flacon du même genre, auxquels une origine identique semblait pouvoir être attribuée. A Munich, on conserve également une coupe de forme très-bizarre en corne de rhinocéros, dont la riche monture, toute composée de figurines et d'ornements en or émaillé, passe pour être l'œuvre du grand orfévre florentin. Notre Louvre lui-même possédait autrefois une magnifique aiguière en onyx à monture du même genre, due à Benvenuto Cellini, qui se trouve actuellement, Dieu sait comment, en Angleterre dans la collection de M. Beresford Hope.

On voit enfin dans le palais Durazzo, à Gênes, une autre aiguière (voir la figure ci-après) qu'on dit être également de lui. Celle-ci, toute en argent, rentre beaucoup plus dans la catégorie des pièces d'orfévrerie proprement dite. On y rencontre la fougue ordinaire de l'artiste, la richesse peut-être un peu exubérante de son imagination ; mais, par suite même de l'abus de ces

qualités, il s'y manifeste déjà comme un symptôme de décadence du goût qui fait presque prévoir l'ornementation tourmentée du siècle suivant. Comme modèle à suivre, il vaut bien mieux citer cette délicieuse coupe souvent moulée en bronze sous le nom de « coupe de Benvenuto Cellini », que couvrent de nombreux bas reliefs et une riche décoration en méplat sans que la pureté de sa forme en soit aucunement altérée. Mais cette œuvre si sobre est-elle bien de Cellini? Ne rappelle-t-elle pas plutôt le goût si sévère, si délicat, si respectueux de la forme, de cette école de grands sculpteurs français à qui sont dus les admirables bas-reliefs des tombeaux de Louis XII et de François Ier?

Depuis son retour en Italie en 1545 jusqu'à l'époque de sa mort qui arriva en 1571, Cellini resta attaché au service du grand-duc de Toscane avec la charge de maître des monnaies, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à toutes sortes de travaux d'orfévrerie, de joaillerie et de sculpture. C'est durant cette période de sa vie qu'il exécuta sa célèbre statue de Persée et son grand crucifix en marbre, œuvres magistrales qui devaient le mettre au rang des plus grands sculpteurs de l'Italie.

A l'exemple de Léonard de Vinci, Benvenuto Cellini a voulu réunir en un petit livre tous les procédés de son art. Ce livre, intitulé *Due trattati*, *uno dell'oreficeria*, *l'altro della scultura*, contient de nombreux chapitres consacrés à toutes les branches de l'art de l'orfévre-joaillier et à la description de leurs procédés. Benvenuto y traite successivement de la fabrication des pièces d'orfévrerie proprement dite, profane ou sacrée, qu'on désignait alors sous le nom de *grosseria*, par opposition à celui de *minuteria* réservé aux fines ciselures et aux travaux si délicats de la joaillerie; il donne les procédés de la fonte des grandes statues en argent; ceux de l'émaillerie, de la dorure des métaux et de la coloration des ors, de la fabrication des nielles et des



Fig. 42. Aiguière de Benvenuto Cellini.

filigranes, de la monture des pierres fines, de la gravure des sceaux, des coins et des médailles, — toutes choses dont nul ne pouvait parler avec plus de compétence que lui; car il y excellait dans la pratique.

On pourrait presque dire que Benvenuto Cellini fut le dernier des grands orfévres de l'Italie, ou du moins le dernier des grands artistes qui pratiquèrent de leurs mains l'orfévrerie. Quelques peintres éminents du seizième siècle, tels que Perino del Vaga et surtout Polidore de Caravage, ont bien encore fourni des modèles à cette noble industrie, mais sans se charger eux-mêmes de les mettre en œuvre. A partir de ce moment, l'orfévrerie italienne tombait en roture.

Cependant le reste de l'Europe, qui n'avait pas marché d'une allure aussi rapide, suivait de plus ou moins près le mouvement inauguré par l'Italie, selon que les circonstances locales et le génie particulier de chaque peuple le poussait plus ou moins dans cette voie de transformation.

L'Espagne fut l'une des premières à l'y suivre. Cela s'explique, d'une part par les affinités et les relations nombreuses qui existaient entre les deux pays, et, de l'autre, par cette circonstance que l'Espagne, à peine délivrée des Maures, n'avait pas eu le temps de se faire à proprement parler un art national.

L'orfévrerie y avait cependant été cultivée dans la seconde partie du moyen âge avec un succès qui n'a pas été sans laisser quelques traces. A défaut de leurs œuvres, malheureusement perdues depuis longtemps, on conserve encore le nom de Rodrigo Fernai, qui florissait à Oviédo au quatorzième siècle, et ceux, non moins célèbres au quinzième, de Nadar Irro, de Pizarre et de Jean de Ségovie, de Jacques et Jean de Castellon de Valence. A ces orfévres renommés, il conviendrait sans doute d'en ajouter beaucoup d'autres venus après eux, les

Castillans Alvarez, Ordoñez, Beceril y Duenas, les Andalous Rodriguez, Fernandez, Ballesteros y Alfaros, etc. Mais le plus grand nom d'orfévres espagnols remontant à cette époque est celui d'une famille de *plateros* établie primitivement dans la ville de Léon, qui, de la fin du quinzième siècle aux premières années du dix-septième, fournit trois générations d'artistes éminents qu'on peut encore juger aujourd'hui d'après leurs œuvres.

Le premier connu, Henrique de Arfé, était, dit-on, d'origine allemande, ce que ne semblent cependant indiquer ni la consonnance de son nom, ni le style de ses œuvres. Toujours est-il qu'au commencement du seizième siècle, sa réputation était déjà fort grande. C'était le moment où la découverte du Nouveau-Monde, exploité avec tant d'avidité par ses conquérants, inondait l'Espagne de métaux précieux. Des largesses sans nombre pleuvaient sur les églises; et l'argent surtout était devenu si abondant que, pour beaucoup de détails, il remplaçait la pierre dans la décoration du lieu saint. Ainsi, à la cathédrale de Léon, nous voyons Henrique de Arfé chargé de construire, pour la garde du Saint-Sacrement, un tabernacle tout en argent de six pieds de haut.

La magnificence de cette œuvre d'orfévrerie excita une telle admiration que Tolède en 1515 voulut avoir la pareille. Arfé fut donc appelé dans cette ville, et on lui confia six cents soixante et un marcs d'argent pour y construire la custode qui se voit encore aujourd'hui. Puis il en fait encore deux autres du même genre à Cordoue et au monastère de Sahagun. Enfin c'est au même artiste que l'on attribue la belle croix de la cathédrale de Léon dont nous joignons ici l'image.

Henrique de Arfé eut un fils du nom d'Antonio, qui fut à son tour un éminent orfévre, et un petit-fils, Juan de Arfé y Villafañe, qui paraît les avoir surpassés l'un et l'autre dans l'exercice de la même profession.

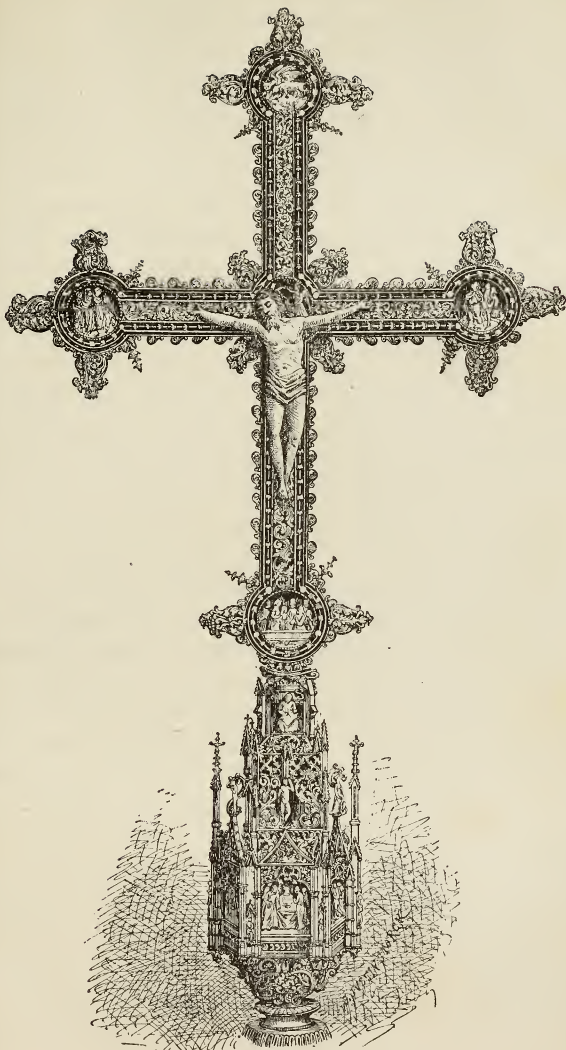


Fig. 43. Croix de la cathédrale de Léon.

Juan de Arfé était né en 1535. A peine avait-il atteint sa vingt-cinquième année, qu'il fut chargé à son tour de faire une custode d'orfévrerie pour la cathédrale d'Avila. Puis ensuite il en fit deux autres, l'une pour la cathédrale de Burgos, l'autre pour la cathédrale de Séville. Cette dernière, qui subsiste encore, est considérée à bon droit comme un des chefs-d'œuvre de la renaissance espagnole. Bref toutes les grandes églises d'Espagne se disputaient ses travaux. Juan de Arfé était tout à la fois statuaire, ciseleur et graveur excellent. Pendant quelque temps, il fut à la tête de l'hôtel des Monnaies de Ségovie. Mais bientôt il quitta cette position pour se consacrer tout entier à une importante commande d'orfévrerie que Philippe II lui fit vers 1597 : il ne s'agissait de rien moins que d'exécuter, pour le palais de l'Escurial, soixante-quatre bustes de grandeur naturelle destinés à servir de reliquaires.

Arfé, qui n'avait pas de fils, s'était associé, dans les dernières années de sa vie, son gendre Lesmès Fernandez del Moral. En 1599 nous le voyons encore recevoir de Philippe III la somme considérable de quatre mille cinquante-quatre ducats pour prix d'une fontaine et d'une aiguière de vermeil décorées d'émaux. On croit généralement qu'il mourut l'année suivante. Comme Benvenuto Cellini, Arfé avait composé un livre très-estimé dont il existe plusieurs éditions, où il s'est attaché à résumer les principes de son art.

La part à faire à l'Espagne serait bien plus grande encore si, parmi les œuvres de l'orfévrerie, on voulait comprendre tous les merveilleux ouvrages de ciselure et de damasquinerie dont on couvrait alors les armes de parade et les armures de grand luxe. L'Armeria real de Madrid contient, sous ce rapport, des chefs-d'œuvre incomparables.

Le Portugal avait aussi, aux quinzième et seizième

siècle, une orfévrerie très-florissante, dont quelques œuvres remarquables sont parvenues jusqu'à nous.

La cathédrale d'Evora possède encore un bel ostensoir et une superbe crosse ayant appartenu à ce célèbre D. Henrique, qui d'évêque devint roi à la fin du quinzième siècle. Une belle croix processionnelle, datée de 1490, se voit dans la collection particulière de l'Académie des beaux-arts de Lisbonne, laquelle possède également plusieurs paix d'un fort beau travail. Mais les pièces les plus remarquables sont certainement celles qui font aujourd'hui partie de la collection du roi D. Luis, à savoir : un superbe bassin représentant en haut-relief le triomphe d'Alexandre, plusieurs plats et une aiguière d'un grand style, et, par dessus tout, un ostensoir provenant en dernier lieu du monastère de Belem, qui donne la plus haute idée de ce qu'était l'orfévrerie portugaise au seizième siècle.

L'ostensoir de Belem, qui porte la date de 1506, est un monument intéressant à tous les points de vue. Une clause du testament du roi Emmanuel nous en fait connaître l'auteur et nous apprend dans quelles circonstances il fut fait. L'or dont il est composé, provenant de tributs offerts au roi par divers princes infidèles de l'Afrique orientale, le pieux monarque crut devoir le sanctifier, en quelque sorte, par l'emploi qu'il en ferait. Il résolut, en conséquence, de convertir cet or en un superbe objet d'orfévrerie religieuse, et le confia, à cet effet, à un orfévre du plus grand mérite nommé Gil Vicente. L'œuvre sortie des mains de celui-ci prouve qu'il n'était inférieur à aucun artiste de son temps. Tout le monde a pu admirer ce bel ostensoir à l'Exposition universelle de 1867. Comme on peut le remarquer, d'après le dessin que nous en donnons ici, il se rattache encore par sa forme au style gothique dont il réunit toutes les élégances et l'exquise légèreté à un goût parfait et à une grande pureté de forme. Les douze petites

figures émaillées, qui représentent les douze apôtres agenouillés autour du Saint-Sacrement, sont d'un travail exquis et se rattachent avec beaucoup de grâce à l'ensemble de la composition.

La chapelle du palais d'Ajuda possède, de son côté, une autre pièce d'orfévrerie du seizième siècle, également digne d'être citée. C'est un fort beau calice, dont la coupe est ornée des figures des douze apôtres, et le pied représente diverses scènes de la Passion. Mais ici la pureté du style est bien loin d'égaler la richesse de l'ornementation.



Fig. 44. Ostensoir de Belem.

On donne pour contemporains à Gil Vicente les orfévres Cetina, Go-

mez de Heros, Juan Donante, célèbres en leur temps, mais dont nous ne connaissons aucun ouvrage. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'orfévrerie portugaise fut très-florissante au seizième siècle. Un historien contemporain va jusqu'à dire que la seule ville de Lisbonne comptait alors quatre cent trente orfévres. Cela me parait beaucoup.

2. La renaissance française.

Nous avons assisté à la première éclosion de la Renaissance en Italie. Nous venons de constater son complet épanouissement dans tout le midi de l'Europe. Il est temps de voir comment cette grande révolution du goût s'accomplit en France, et particulièrement de quelle façon elle se manifesta chez nous en ce qui concerne l'industrie de l'orfévrerie.

Le seizième siècle commençait tristement pour cette industrie. Au lieu des encouragements qui la font vivre, il semblait ne lui promettre que des obstacles. Des guerres lointaines, impolitiquement entreprises, avaient épuisé les finances de l'État, et telle était, dans les premières années du règne de Louis XII, la pénurie des métaux précieux, que ce monarque, par un édit de 1506, crut devoir interdire aux orfévres de fabriquer, sans son autorisation spéciale, aucune vaisselle de cuisine, bassins, pots à vin, flacons, etc., en argent, et limita à trois marcs, au maximum, le poids des tasses, pots, salières, cuillers et autres menus objets mis par eux dans le commerce. L'orfévrerie destinée aux églises échappait seule à ces restrictions. Mais, ainsi que la plupart des ordonnances somptuaires, celle-ci resta à peu près sans effet, et, la découverte de l'Amérique ayant ramené comme par enchantement l'abondance

des métaux précieux, le commerce de l'orfévrerie recouvra, dès 1510, une liberté limitée seulement par de sages règlements sur la marque du fabricant et le titre de l'or ou de l'argent.

En même temps, les goûts de luxe, déjà si répandus en France pendant les deux derniers siècles, s'épuraient de plus en plus au contact de l'Italie, grâce aux diverses expéditions qui eurent lieu, avec des fortunes si diverses, sous les règnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier.

Ce luxe de haut goût et de grand style est personnellement représenté chez nous, au commencement du siècle, par le cardinal d'Amboise, ce richissime et fastueux ministre de Louis XII, dont on admire le mausolée dans la cathédrale de Rouen. Georges d'Amboise, à sa mort, laissa, dit-on, un mobilier religieux (orfévrerie) estimé deux millions, une splendide vaisselle d'argent, en partie dorée, et des joyaux dont un seul, une coupe, était évaluée deux cent mille écus.

Quant au roi Louis XII et à sa femme, Anne de Bretagne, on peut juger de la richesse de leur vaisselle d'après un inventaire dressé en 1595, que l'on possède encore. A son entrée à Tours, cinq ans auparavant, la ville lui avait offert une grande médaille d'or à son effigie, exécutée d'après un modèle du célèbre sculpteur Michel Colombe ou Coulomb. Il est à remarquer, du reste, que les sceaux royaux de ce règne, de celui qui l'a précédé et des deux qui le suivirent sont au nombre des plus beaux qu'on connaisse. Quelques-uns ont été exécutés en or.

L'orfévre en titre de Louis XII était un nommé Henry, et celui de la reine, Arnoul du Viviers.

Mais en France l'épanouissement complet de la Renaissance ne date guère en réalité que du règne de François Ier. Si, sous beaucoup de rapports, ce monarque a été longtemps surfait, il n'en est pas moins

incontestable qu'à des qualités chevaleresques peu communes, il joignait un grand amour de l'art et un goût très-fin. La vue des chefs-d'œuvre de tous genres enfantés par l'Italie l'avait rempli d'enthousiasme, et, jaloux de régénérer à son tour l'art français, rien ne lui coûta pour attirer à sa cour les grands artistes de ce pays. Tout le monde sait quels maîtres illustres répondirent à son appel : Le Primatice, Léonard de Vinci, Le Rosso ou « maître Roux », comme l'appellent les auteurs du temps. Nous avons déjà vu que François Ier fit également venir Benvenuto Cellini.

L'influence de ce dernier sur le style de l'orfévrerie française fut-elle la même que celle des maîtres que je viens de nommer sur notre école de peinture? Cela se dit, cela se croit assez généralement; mais, selon moi, c'est là une grave erreur. Plusieurs raisons durent s'opposer à ce qu'il en fût ainsi.

D'abord Cellini ne fut pas le premier orfévre italien que François Ier fit venir en France. Dès l'an 1528, il y avait appelé un certain Matteo del Nassaro, qui était à la vérité plus joaillier qu'orfévre, mais qui néanmoins ciselait l'or avec beaucoup de talent. Ce ne fut que douze ans plus tard, en 1540, que Cellini vint se fixer à Paris. Son séjour en France ne fut en tout que de cinq années, pendant lesquelles, loin de se mettre en bonnes relations avec les maîtres de sa profession, il s'enferma jalousement dans l'hôtel dont le roi lui avait donné la jouissance, le transformant en forteresse beaucoup plutôt qu'en école, et y vivant fort scandaleusement au milieu d'un petit groupe d'Italiens amenés par lui pour l'assister dans ses travaux. Ce n'était pas là, on en conviendra, la manière de faire des prosélytes parmi les orfévres français.

Il faut tenir compte, en outre, de cette différence essentielle que, lorsque Le Primatice et Léonard vinrent en France, la France n'avait réellement pas, à propre-

ment parler, d'école nationale de peinture (les œuvres d'ailleurs si charmantes de Clouet ne sauraient suffire à établir la prétention contraire) ; tandis que l'orfévrerie française était extrêmement florissante. Cellini lui-même est forcé de reconnaître que tous les procédés de cet art, particulièrement ceux de la *grosserie* (c'est-à-dire de l'orfévrerie proprement dite), étaient parfaitement connus des artistes français. Ce serait donc sur le style seulement, et non sur les procédés de notre art national, que Cellini aurait pu exercer cette influence décisive que beaucoup d'auteurs se plaisent à lui attribuer. Or il est bon de se rappeler qu'à l'époque où l'illustre orfévre italien vint s'établir à l'hôtel du Petit-Nesle, il existait déjà de très-remarquables pièces d'orfévrerie française portant tous les caractères du style le plus pur de la Renaissance ; et que, d'autre part, très-postérieurement à cette date, on trouve la preuve que, sous beaucoup de rapports, l'orfévrerie française était restée fidèle à ses vieilles traditions.

Si contradictoire que puisse paraître cette double assertion, il ne manque pas de preuves à l'appui.

J'emprunterai la première à l'orfévrerie religieuse. Nous connaissons, au moins par la gravure, la belle châsse que le cardinal de Bourbon donna à l'église de Saint-Denis, dont il avait été nommé abbé commandataire en 1520. Cette châsse était destinée à contenir les reliques du roi saint Louis, l'illustre ancêtre du donateur [1]. Tous les historiens de l'abbaye en ont

1. Cette partie des reliques de saint Louis n'eut vraiment pas de bonheur. Philippe le Bel leur avait fait faire une première châsse en or; au dire de l'historien Don Doublet, Charles V en 1368 donna seize mille quarante francs d'or pour le même objet. Mais il est difficile de se rendre compte de ce que devint tout cet argent; car, vingt-cinq ans après, nous voyons encore le malheureux Charles VI, échappé au danger d'être brûlé vif dans un bal travesti, consacrer par reconnaissance à la fabrication de cette même châsse deux

donné la description, et Félibien y a joint une planche, meilleure que la plupart de celles qui accompagnent son ouvrage, d'après laquelle on peut se faire une idée exacte du monument. Nous la reproduisons ici.

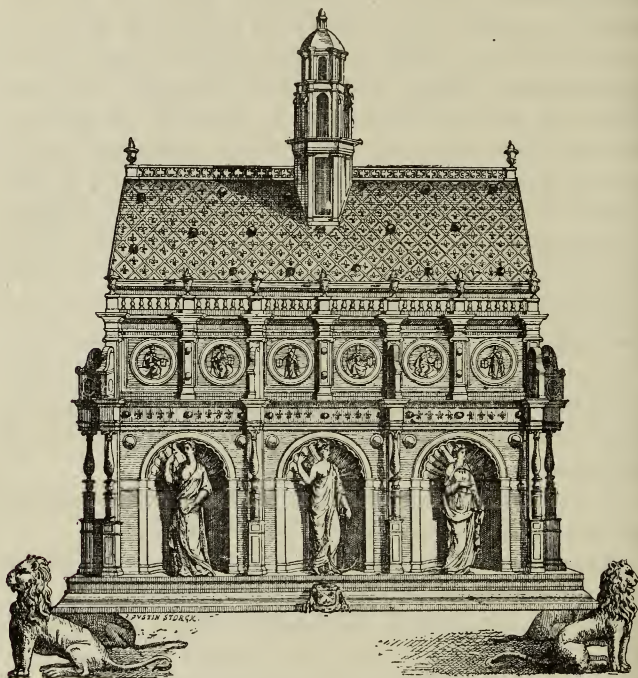


Fig. 45. Châsse du cardinal de Bourbon.

C'est, ainsi qu'on le voit, un très-élégant édicule à deux étages, du plus pur style de la Renaissance,

cent cinquante-deux marcs d'or, plus une somme de mille francs pour le tabernacle destiné à la couvrir. Cette fois, la châsse fut bien faite selon les intentions du donateur. Mais bientôt après, les Anglais s'étant emparés de Saint-Denis, la firent fondre pour la convertir en monnaie. Ils en tirèrent, dit-on, trente mille moutons d'or. Enfin la châsse du cardinal de Bourbon, pour avoir duré un peu plus longtemps, n'en fut pas moins détruite à son tour.

dont les lignes principales et l'ornementation rappellent celles des plus jolis monuments du règne de François Ier. Aux bouts de la châsse sont les figures de saint Louis et du cardinal. Sur les côtés, six figures de Vertus, reconnaissables à leurs attributs et placées dans des niches en forme de conques. Le second étage, orné de douze médaillons émaillés représentant les pairs du royaume, était terminé par une élégante balustrade et surmonté d'un toit fleurdelisé fort aigu, avec clocheton central. Le tout reposait sur un plateau porté par quatre lions assis.

Cette châsse était magnifique ; mais le cardinal de Bourbon s'arrangea de manière à la faire économiquement : il y employa, dit Félibien, deux couronnes d'or et plusieurs joyaux ornés de pierreries, qu'il tira à cet effet du trésor de l'abbaye.

Quant au style si caractérisé du monument, ce n'est certes pas à l'influence de Cellini qu'on peut l'attribuer, puisque la châsse fut faite bien antérieurement à la venue de l'artiste italien.

Cellini, il est vrai, ne s'est guère illustré que par des œuvres éminemment profanes. Mais on ne voit pas davantage que, dans ce genre, il ait exercé une influence marquée sur le style de l'orfévrerie française ; car autant celle-ci, dans ses œuvres monumentales, suivait de près les révolutions de l'architecture, autant, dans ses œuvres d'imagination et de pure fantaisie, elle persista longtemps encore dans les traditions du vieux goût français.

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les nombreuses descriptions que nous avons des pièces d'orfévrerie offertes, pendant tout le cours du seizième siècle, par la ville de Paris aux rois et reines de France, à l'occasion de leur avénement ou de leur entrée. C'étaient toujours les mêmes grandes pièces allégoriques, compliquées à l'excès, surchargées de

personnages, très-finement exécutées, composées avec beaucoup d'art, mais évidemment sans aucun souci de la forme générale de l'objet.

Et je ne parle pas seulement ici des pièces exécutées au commencement du siècle, des pièces de joyeux avénement présentées à Louis XII, à François I[er], à Claude de Savoie ou à la reine Éléonore. Mais qu'on se reporte à la description des œuvres d'orfévrerie offertes en 1549 à Henri II, en 1571 à Charles IX.

Dans la première, nous voyons trois rois (Louis XII, François I[er] et Henri II) la couronne sur la tête, groupés autour d'un palmier, et accompagnés de figures allégoriques plus ou moins bien appropriées à chacun d'eux, un Janus à double face, la Justice tenant en ses mains une épée et une bourse, le dieu Mars à l'armure étincelante, le tout entremêlé de devises et supporté par trois figures de Harpies.

La pièce offerte à Charles IX était quelque chose de bien plus compliqué encore. Qu'on en juge!

Sur une plate-forme soutenue par quatre dauphins, était assise Cybèle, la mère des dieux, entourée de Pluton, de Neptune et de Junon, figures faites à la ressemblance de la reine-mère et des frères et sœur du roi. Plus haut, entre deux colonnes, s'élevait la statue équestre du roi lui-même couronné par un aigle placé sur la croupe de son cheval. Aux quatre coins du piédestal, Charlemagne, Charles V, Charles VII et Charles VIII, et, sur la frise, les grandes batailles gagnées par eux. « Le tout, disent les mémoires du temps, était de fin argent, doré d'or de ducats, ciselé, buriné et conduit d'une telle manufacture que la façon dépassait l'étoffe. »

Dans cette pièce extraordinaire, due à Jean Regnard, orfévre parisien, trouve-t-on rien qui rappelle le style de l'Italien Cellini? Et, à la substitution près des dieux de la fable aux héros des légendes chevaleresques, ne

croirait-on pas bien plutôt lire encore la description d'une de ces œuvres si compliquées de l'orfévrerie française au quinzième siècle?

Cette persistance dans les vieilles traditions, en ce qui touchait l'art officiel, n'empêchait pas du reste la transformation du goût de s'accomplir progressivement. Comment l'orfévrerie aurait-elle pu, seule, échapper à l'influence salutaire de ces grands maîtres de l'architecture et de la statuaire, les Philibert de Lorme, les Jean Cousin, les Jean Goujon, les Germain Pilon, qui firent la gloire de l'école française au seizième siècle.

Quelques auteurs ont pensé que Jean Cousin avait lui-même été orfévre. Voici ce qui semblerait autoriser cette croyance. François Ier, en sa qualité de protecteur des arts, ayant imposé en 1540 à l'industrie de l'orfévrerie de nouveaux règlements qui en rendaient la pratique très-difficile (de même sans doute qu'en sa qualité de protecteur des lettres, il avait créé toutes sortes d'entraves à l'imprimerie naissante), un concert de réclamations s'éleva de toutes parts, et, dans une humble requête présentée au roi, les principaux orfévres de Paris se firent les interprètes de leurs confrères. Or, parmi les signatures apposées au bas de cette requête, se trouve celle de Jean Cousin l'aîné. Était-ce bien l'artiste devenu plus tard si justement célèbre, un parent à lui ou simplement un homonyme? C'est ce que je ne saurais dire.

Ce qui paraît positif, c'est que la plupart des grands sculpteurs du seizième siècle ont au moins fourni des modèles aux orfévres de leur temps. Jean Goujon, l'admirable auteur des portes de Saint-Maclou de Rouen, passe pour avoir donné le modèle d'une custode appartenant à la même église; et le savant M. de Laborde a cru pouvoir attribuer à Germain Pilon une statuette équestre de femme conservée dans la collection du Louvre.

Les productions de l'orfévrerie ne pouvaient naturellement avoir le même caractère dans ce siècle de doute qu'aux temps où l'art s'inspirait presque uniquement d'une foi ardente et sans mélange. Déjà nous l'avons vu se séculariser singulièrement au déclin du moyen âge. A l'inspiration chrétienne étaient déjà venues se mélanger une foule de traditions romanesques. En prenant pour modèle l'antiquité, la Renaissance fait plus : elle remonte hardiment jusqu'à la tradition païenne, lui emprunte sans scrupules la donnée de la plupart de ses allégories. L'orfévrerie religieuse elle-même, le peu qu'on en fait, perd le plus souvent son caractère spécial et traditionnel.

C'est ainsi, par exemple, que, dans la belle châsse décrite plus haut, que le cardinal de Bourbon donna à l'abbaye de Saint-Denis, les figures allégoriques des Vertus et les médaillons des douze pairs du royaume remplacent les figures de saints et celles des apôtres qu'on n'eût pas manqué d'y placer trois ou quatre siècles plus tôt.

Vers le même temps, François I[er], voulant offrir à la Sainte-Chapelle du Palais un témoignage de sa munificence, lui donna un buste d'or posé sur un piédestal d'argent doré, pesant cent quarante livres. Mais le buste n'est plus, comme le voulait la tradition ancienne, l'image du saint dont il renferme les reliques. C'est simplement le portrait du roi lui-même, qui assurément ne fut jamais canonisé. Aussi ses successeurs ne se firent-ils pas grand scrupule d'en tirer bon parti. Un inventaire de 1573 constate que, déjà à cette date, ledit buste n'existait plus « ayant été pris et fondu pour les affaires du roi ».

Le caractère sacré, la pieuse destination des œuvres d'orfévrerie ne suffisaient pas toujours elles-mêmes à les sauver d'un pareil destin. Ainsi, vers la même époque, la grande châsse de saint Piat, à Chartres, belle

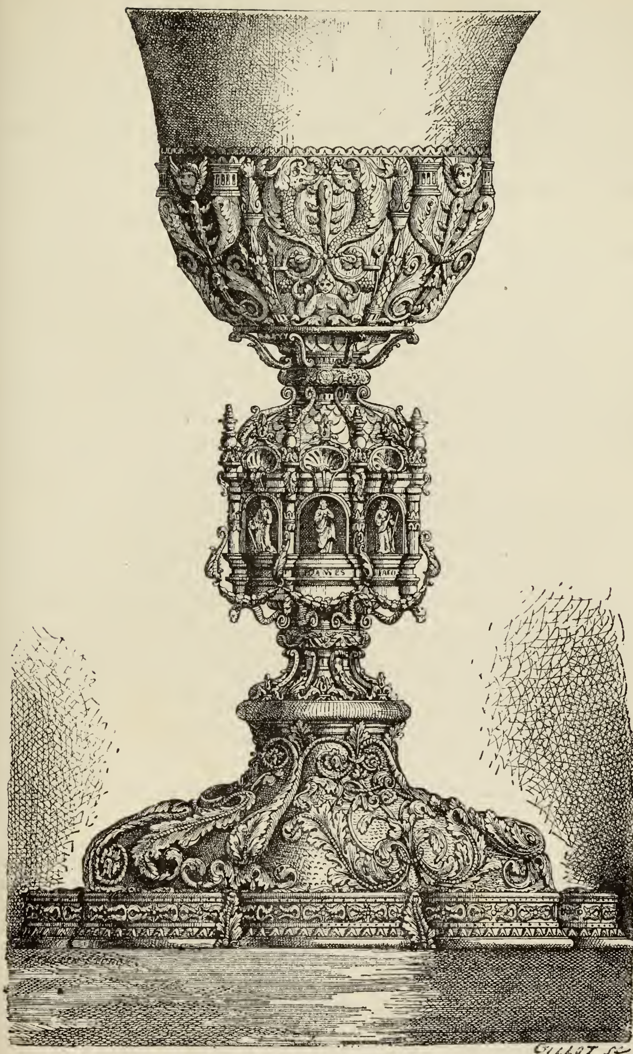


Fig. 46. Calice de -JeanSaint-du-Doigt.

pièce décorée de nombreuses figures, fut fondue également pour subvenir à la pénurie du trésor royal.

Parmi les vases sacrés que nous a légué le seizième siècle, l'un des plus intéressants est certainement le beau calice de l'église Saint-Jean-du-Doigt, en Bretagne, que la tradition locale rattache au souvenir si populaire de la reine Anne. M. Darcel en a donné, dans les *Annales archéologiques*, un dessin que nous reproduisons ici avec son autorisation.

Mais la plupart des pièces d'orfévrerie religieuse qu'on fabriquait à cette époque n'étaient en réalité que d'élégants joyaux. Ainsi, dans le beau groupe de la Résurrection dont Henri II fit don à la cathédrale de Reims immédiatement après son sacre, la figure du Christ, celles des soldats et des quatre sibylles placées aux angles, étaient groupées autour d'un tombeau creusé dans un magnifique morceau d'agate.

L'inventaire manuscrit des vaisselles et joyaux d'or, trouvé au cabinet du roi à Fontainebleau, peu après la mort de Henri II, mentionne encore une figure de Christ attachée à un pilier d'agate, un *Ecce-homo* dont le haut du corps est en nacre de perles, un saint Jean prêchant au désert, groupe de figures d'or émaillées fixées sur un grand rocher de corail, divers crucifix ou figures de saints émaillées en couleur, etc., véritables joyaux, je le répète, d'un caractère absolument différent de celui de l'ancienne orfévrerie religieuse.

Pirame Triboullet, orfévre de Paris, est cité dans un compte de 1529 (c'est-à-dire longtemps avant la venue de Cellini) comme étant fort habile pour la monture des vases en pierres dures.

Un autre orfévre de Paris, Pierre Mangot, eut le titre d'orfévre du roi pendant presque toute la durée du règne de François Ier et fit beaucoup d'objets à son usage personnel. Une des manies de ce prince était de

se faire représenter sous toutes les formes et en toutes matières. Mangot en 1529, et Bénédict Ramel en 1538, eurent l'honneur de faire son portrait en or.

Les noms de plusieurs autres orfévres qui travaillèrent également pour François Ier nous sont connus, malheureusement sans attributions fixes de leurs œuvres.

Mais l'artiste français de cette époque, qui nous a laissé peut-être les modèles les plus parfaits, est Étienne Delaulne, qui naquit à Orléans en 1520. Les pièces d'orfévrerie sorties de ses mains, si tant est qu'il en existe de parfaitement authentiques, sont aujourd'hui extrêmement rares. La plus importante de celles qu'on lui attribue est une aiguière et son plateau qui se trouvent à Londres dans la collection du capitaine Leyland. Cette aiguière d'argent doré, qui mesure près de quatre décimètres de hauteur, est couverte d'une riche décoration en méplat, composée de divers sujets mythologiques renfermés dans d'élégants cartouches. Une figure de faune servant d'anse, deux masques très-vigoureusement enlevés en forme de mascarons, et quelques arabesques complètent la décoration. Le plateau, qui a cinquante-deux centimètres de diamètre, n'est pas moins richement orné. Le fond contient quatre médaillons représentant allégoriquement les quatre éléments et, entre eux, les principaux dieux de l'Olympe. Sur la bordure sont figurés les douze mois de l'année.

M. Labarte, à qui nous empruntons la figure ci-contre, n'hésite pas à mettre cette aiguière au nombre des plus belles œuvres de l'orfévrerie française du seizième siècle.

Peut-être pourrait-on également attribuer à Étienne Delaulne une coupe presque plate de la collection du Louvre, dont la vasque, soutenue par une jolie figure de Bacchus, représente Vénus faisant forger devant elle



Fig. 47. Aiguière d'Étienne Delaulne.

les armes d'Énée. La pureté de la forme en est tout à fait remarquable, et la sobriété des reliefs rappelle involontairement le style des admirables sculptures du tombeau de François Ier.

Mais où se révèle tout entier et avec une certitude absolue le talent d'Étienne Delaulne, c'est dans l'œuvre gravé qu'il nous a laissé. Parmi les excellents modèles que renferme cette collection, on a souvent cité et parfois reproduit un délicieux miroir à main, orné au revers d'un sujet gravé, comme les miroirs antiques, et encadré de figures en relief et d'arabesques d'un goût parfait. Cette pièce porte la date de 1561. Comme toutes les compositions d'Étienne Delaulne, elle se distingue par un respect scrupuleux de la forme; l'ornementation, si riche qu'elle soit, n'en vient jamais altérer la pureté, ni dénaturer la donnée première.

Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt de représenter ici, d'après le maître lui-même, une vue intérieure de son atelier (voir ci-après).

Le règne de Henri II passe généralement pour être l'époque où l'art français de la Renaissance atteignit son plus haut degré de perfection. Sous les règnes suivants, l'orfévrerie cependant produisit encore de belles œuvres. Parmi les plus importantes figuraient toujours les pièces offertes aux rois et aux reines de France. Nous avons déjà vu quel magnifique groupe la ville de Paris présenta à Charles IX, lors de son entrée solennelle en 1571. A la même occasion, elle offrit à la reine un buffet garni d'une belle vaisselle de vermeil, du poids de deux cent onze marcs d'argent, dont l'énumération, consignée sur les registres de la ville de Paris, nous montre de quelles pièces principales pouvait se composer alors la garniture d'un dressoir. Celle-ci comprenait une nef couverte, deux grands bassins, quatre vases, dont deux grands et deux moyens, une

buire, deux grandes coupes ciselées à couvercles, deux autres moyennes et six chandeliers à figures de thermes, c'est-à-dire se terminant en forme de gaînes. Le tout avait été fabriqué par Richard Routin, orfévre et bourgeois de Paris.

Charles IX, quoique n'ayant jamais eu des instincts très-guerriers, avait la passion des armes; et, comme c'étaient des armes de luxe surtout qu'il lui fallait, il



Fig. 48. Atelier d'Étienne Delaulne.

appelait au besoin l'orfévrerie à son aide. Son casque et son bouclier de parade, que l'on conserve encore dans la collection du Louvre, n'ont peut-être jamais eu d'analogues, sous le rapport de la décoration. « Ils sont d'or, enrichis de sujets et de figures exécutées au repoussé et ciselées; les carnations sont colorées en émail; le terrain sur lequel se livre un combat qui forme le sujet principal de la décoration est teinté en émail translucide sur relief. Trente-deux médaillons

de forme ovale, reliés par des branches d'olivier, composent la bordure du bouclier.... Le casque », continue M. Labarte, à qui j'emprunte cette descriptien, « le casque est décoré dans le même style ; on y voit, comme sur le bouclier, des combats, une tête de Méduse, un masque de vieillard, des groupes de fruits et des trophées d'armes. »

Nous ignorons malheureusement à quel habile artiste sont dues ces deux pièces vraiment exceptionnelles. François Dujardin était l'orfévre en titre de Charles IX en 1574. Mais rien n'indique qu'il ait travaillé aux armes dont il s'agit.

Il semble que ce fut le privilége de cette époque que de donner un cachet d'art à toutes choses, quelle qu'en fût la valeur, ou quelle qu'en fût la matière. Pendant que la cour, sans cesse aux abois, s'étourdissait par un luxe dont l'excès même devait altérer peu à peu la pureté de l'art, la bourgeoisie avait son luxe plus modeste où se retrouvait néanmoins le grand goût de l'époque. Ainsi sa vaisselle plate, à elle, consistait en plats et en assiettes d'étain. On n'oserait appeler cela de l'orfévrerie, et cependant cette humble matière fut travaillée au seizième siècle par des hommes d'un tel talent, d'un goût si fin, qu'on ne saurait leur refuser une petite place à côté des meilleurs orfévres du siècle.

Le plus connu de ces potiers d'étain (et encore savons-nous bien peu de choses sur lui) est François Briot. Ses œuvres, conservées grâce à leur peu de valeur intrinsèque, ne sont pas très-rares dans les collections. Le Louvre et le musée de Cluny en possèdent de fort bons spécimens. Elles consistent généralement en aiguières, en coupes, en plats ou plateaux d'une pureté de forme et de décoration tout à fait remarquables. Les figures, les arabesques, y sont prodiguées, sans que leur abondance engendre la confusion, et la plus riche

ornementation y est obtenue avec une extrême sobriété de reliefs.

Ces belles pièces ont toutes été produites par le procédé de la fonte, puis retouchées au ciseau, ce qui permettait naturellement de tirer plusieurs exemplaires d'un moule bien réussi. Aussi rencontre-t-on encore aujourd'hui des doubles de certains modèles.

François Briot était-il orfévre? Il ne passe pas généralement pour tel, sans doute parce que, sur la plupart de ses œuvres signées, il s'intitule simplement sculpteur. Cependant il existe en Angleterre, dans la collection de sir T. W. Holburne, un grand plateau d'argent doré qui porte la même signature, *Franciscus Briot sculpebat*. Ceci résoudrait la question, si toutefois ce plateau n'est pas un simple surmoulage.

On ignore complétement l'origine de Briot, et l'on croit seulement savoir qu'il vivait vers le milieu du siècle.

Par contre, il est un orfévre parisien dont nous ne connaissons aucune œuvre, mais dont le nom est resté célèbre par la part qu'il prit aux événements politiques de son temps. C'est Claude Marcel, qui fut prévôt des marchands sous la Ligue, comme son aïeul Étienne Marcel, de turbulente mémoire, l'avait été au quatorzième siècle. Claude fut un des familiers de Catherine de Médicis.

Triste époque que la fin de ce siècle, triste pour la France d'abord, pour les arts ensuite, dont elle devait nécessairement amener la ruine. Les guerres de religion sont assurément de tous les fléaux le plus destructeur. En même temps qu'elles s'attaquent aux œuvres du passé, elles arrêtent la production du présent. Ainsi fut-il au temps de la Ligue. Quelques ordonnances malencontreuses, mais bientôt rapportées, de Charles IX, n'auraient pas suffi pour amener la décadence d'une industrie aussi florissante que l'orfévrerie

parisienne, si la guerre civile en permanence dans Paris et dans toute la France et la pénurie des finances n'y avaient eu, de leur côté, une part plus décisive encore.

Une autre cause devait contribuer simultanément à la décadence de l'orféverie : ce fut l'engouement inoui pour les pierres précieuses de tous genres qui prit naissance sous le règne des derniers Valois. L'éclat du diamant et des perles éclipsa tout à coup celui de l'or et de l'argent, l'éblouissante industrie du joaillier, si bien appropriée au goût d'une cour efféminée, fit rejeter au second plan l'art exquis de l'orfévre.

Il ne faut pas croire cependant que les malheurs publics eussent enrayé pour longtemps les goûts ou les habitudes de luxe. Dès avant la fin du siècle, nous voyons l'ostentation ou la cupidité des heureux du jour accumuler de nouveaux trésors. Ainsi l'inventaire fait en 1599 des biens et meubles ayant appartenu à Gabrielle d'Estrées, précieux manuscrit récemment mis en lumière, nous étonne déjà par son incroyable richesse. Mais, autant qu'on en peut juger d'après leur description sommaire, la valeur intrinsèque des pièces d'orfévrerie dont il se composait l'emportait de beaucoup sur leur valeur d'art. Parmi celles qui néanmoins se recommandaient sous ce dernier rapport, il faut citer deux grands fruitiers d'argent ciselés à jours, puis un certain nombre de joyaux, parmi lesquels on remarque deux salières en lapis montées en or émaillé, une autre de cristal, sur le couvercle de laquelle était gravé le sacrifice d'Abraham et dont la monture en orfévrerie émaillée contenait quatorze diamants et quatre rubis, un petit oiseau dont le dos était orné d'un large rubis, et enfin, bijou d'un goût au moins bizarre, un tombeau en or ciselé et émaillé, sur lequel, dit l'inventaire, « il y a un roi qui représente la mort et la vie qui tient en ses mains une Éternité ».

L'orfévre habituel de Gabrielle d'Estrées était Jean de

La Haye. Celui d'Henri IV se nommait David Vimont. Dans quelle proportion chacun d'eux travailla-t-il pour la belle maîtresse du roi? C'est ce que nous ignorons. Quant aux pièces d'orfévrerie que le roi vert-galant fit exécuter pour son usage personnel, nous ne trouvons guère qu'un « bassin à cracher » en argent, commandé à Vimont en 1591 ; singulier objet pour clore la liste des chefs-d'œuvre enfantés par l'orfévrerie française au seizième siècle.

3. Nord de l'Europe.

Parmi les autres pays de l'Europe, l'Allemagne est peut-être le seul où la Renaissance eut un caractère propre, le seul qui ait fait autre chose que de suivre servilement et de plus ou moins loin le mouvement de transformation du goût commencé en Italie. En dehors de ce mouvement, une grande impulsion avait été directement imprimée à l'art allemand par un groupe d'artistes éminents, en tête desquels figure le célèbre Albert Dürer. La tradition gothique existait encore ; mais, tout en conservant les formes allongées caractéristiques de ce style, l'imagination des artistes dont il s'agit en avait modifié les éléments constitutifs. Aux lignes rigides de l'architecture, ils avaient mêlé d'abord, puis substitué presque entièrement, une ornementation toute empruntée au règne végétal, entrelaçant capricieusement rameaux et feuillages, de façon à conserver néanmoins toujours à la pièce une harmonieuse symétrie.

Ce système de décoration, inauguré vers la fin du quinzième siècle et qui prévalut pendant la première partie du seizième, est ce qui caractérise le mieux, selon moi, le vrai style de la renaissance allemande. L'un

des plus charmants exemples qu'on en puisse citer est la monstrance ci-jointe donnée par l'empereur Maximilien à l'abbaye de Donawerth. Rien n'est élégant et ingénieux comme la composition de cette belle pièce d'orfévrerie. Ainsi qu'on peut le voir ici, la donnée principale est un arbre de Jessé (généalogie allégorique de la sainte Vierge), dont le tronc, prenant sa racine dans le sein même du patriarche endormi, se ramifie en nombreuses branches ; chacune de celles-ci porte une figure de roi, tandis qu'à son sommet s'épanouit, comme sa plus belle fleur, la figure radieuse de Marie. Au centre se voit un calvaire, et, au-dessous de lui, un beau reliquaire armorié en forme de cadre renfermant un morceau du bois de la vraie croix. Enfin quelques petites figures représentant les pères de l'Église, divers saints, l'empereur lui-même et l'abbé Barthélemy Boschorin (1517) complètent la composition.

Je ne crois pas qu'il existe, en fait d'orfévrerie, aucun autre monument plus parfait de la renaissance allemande. Plus tard en effet celle-ci subit des influences extérieures, celle de l'art italien surtout, qui lui firent perdre plus ou moins son caractère particulier.

Ce n'est pas dans le pays et dans le siècle où prit naissance la Réforme qu'on peut s'attendre à voir prospérer beaucoup un art aussi intimement lié aux dogmes du catholicisme que l'orfévrerie religieuse. Du jour où l'on abandonnait le culte des saints et la plupart des cérémonies extérieures du culte, les châsses, les reliquaires, les ostensoirs, les crosses d'évêque, les pièces les plus importantes enfin du mobilier ecclésiastique, n'avaient plus de raison d'être.

Par contre l'orfévrerie profane restait florissante. Ses principaux centres de production étaient toujours Augsbourg et Nürenberg. C'est de là que sortirent la plupart des pièces de grand luxe que conservent en-

core en assez bon nombre les collections de Münich, de Vienne, de Berlin, de Paris ou d'Angleterre.

Parmi les plus célèbres orfévres de Nürenberg, il faut citer Wenzel Jamnitzer, dont on possède encore divers ouvrages, entre autres une superbe coupe d'argent décorée de rinceaux, de masques et de figurines d'une grande finesse de ciselure, qui appartient aujourd'hui à la corporation des orfévres de la ville dont il était originaire. Wenzel eut un neveu nommé Christophe Jamnitzer; on conserve au Kunstkammer de Berlin un surtout de table de sa façon, représentant cinq guerriers sur le dos d'un éléphant. La même collection renferme également une coupe très-habilement ciselée de Jonas Silber, et un médaillon d'Albert Dürer par Hans Pezolt, tous deux de Nürenberg; et elle vient, tout récemment encore, de s'enrichir de plusieurs belles pièces d'orfévrerie dues au ciseleur Albert Soest, de Lünebourg. Dans le nombre est un lion d'argent qui mesure, dit-on, un mètre de long.

A Dresde, on conserve l'aiguière et le bassin baptismal de la famille électorale de Saxe, qui passent pour être le chef-d'œuvre de l'orfévre Kellerthal

Quant à la fabrique d'Augsbourg, son antique réputation est justifiée par plusieurs pièces très-remarquables qui se voient encore aujourd'hui en Allemagne, en France ou en Angleterre. Notre Louvre (je cite cet exemple le premier, parce que c'est le plus à portée de la plupart de mes lecteurs), notre Louvre possède une fort belle aiguière et son plateau datés d'Augsbourg, 1535. Le plateau ne mesure pas moins de $0^{m},64$ de diamètre, et l'aiguière a $0^{m},44$ de hauteur. Les reliefs dont se compose l'ornementation de ces deux pièces se rapportent tous à la prise de Tunis par Charles-Quint. La serce de l'aiguière, sur laquelle l'empereur lui-même est représenté à cheval au milieu de ses soldats, est encadrée de riches trophées émaillés, et la

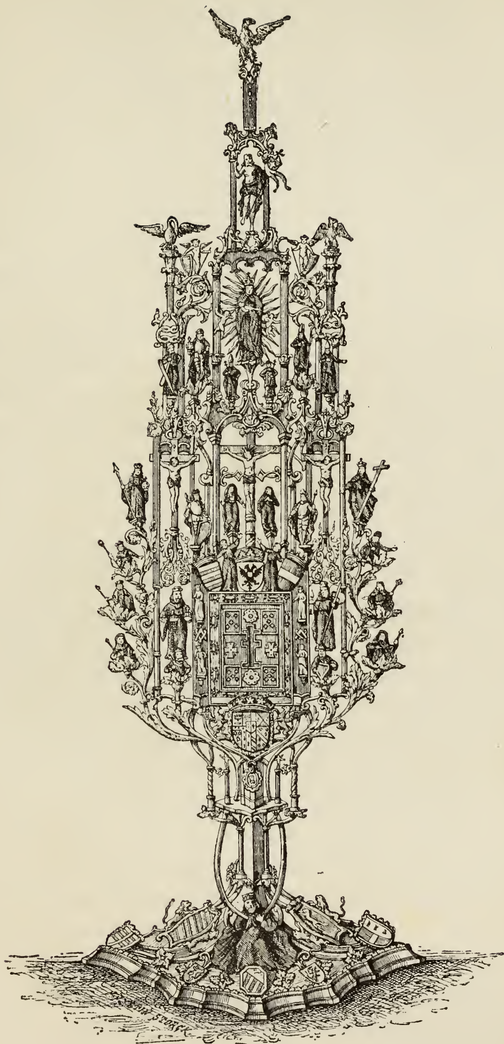


Fig. 49. Monstrance de Donawerth.

partie supérieure du vase est formée par un buste de femme auquel se rattache une anse très-légère en forme de double serpent.

Deux autres aiguières du même genre, avec leurs plateaux, existent, l'une dans la collection du baron de Rothschild, à Londres (celle-ci représente l'histoire d'Orphée), l'autre dans la chambre du trésor de la résidence royale à Munich. Là, c'est le triomphe d'Amphitrite et un combat de monstres marins que l'artiste a représentés, s'inspirant évidemment des modèles alors fort en vogue fournis par l'art italien.

Cette chambre du trésor renferme encore beaucoup d'autres pièces d'orfévrerie très-remarquables, particulièrement un grand vase d'or à fond d'émail blanc, sur lequel se détachent des fruits et des feuillages émaillés en couleur, pièce datée de 1563, que M. Labarte attribue à Henri Reitz de Leipzig, plusieurs vases d'or et d'argent, avec figures en relief, et d'autres en matières précieuses montées avec beaucoup d'art.

A l'orfévrerie allemande se rattache également le souvenir d'un artiste de grand mérite, Théodore de Bry, qui, bien que né à Liége en 1528, passa une bonne partie de sa vie en Allemagne, et n'est pas sans avoir exercé une certaine influence sur l'art de son temps. Comme orfévre, on croit pouvoir lui attribuer une table d'argent, avec cinq médaillons en or entourés d'arabesques, que l'on conserve encore à Dresde dans la collection du Grün Gewölbe; mais c'est surtout comme graveur que Théodore de Bry est connu, et qu'il a fourni aux orfévres d'Allemagne et de France une précieuse collection de modèles.

Quant à ce qui concerne l'orfévrerie anglaise, un de ses plus grands centres de production au seizième siècle paraît avoir été Norwich, et l'on cite particulièrement, parmi les orfévres de cette ville, Pierre Pe-

terson, qui jouissait d'une grande vogue au temps de la reine Élisabeth. La corporation (c'est-à-dire le corps de ville) de Norwich possède encore diverses pièces d'orfévrerie de cette époque, dont les plus intéressantes sont une coupe ou bol d'argent doré, montée sur un pied très-court, qui porte en toutes lettres la signature de Peter Peterson, deux autres coupes du même genre, une « masse » de chambellan donnée à la ville de Norwich par la reine Élisabeth, une très-belle aiguière et son bassin fabriqués à Londres en 1595, et beaucoup d'autres objets d'une date postérieure.

La masse, composée en grande partie de pièces de rapport en cristal de roche montées avec un grand luxe de ciselure et de pierres, se termine par la couronne souveraine surmontée du globe et de la croix. Elle est en outre ornée d'écussons aux armes d'Édouard VI et d'Élisabeth, supportés par des lions et des dragons en ronde bosse.

L'aiguière, fort remarquable d'exécution, est du genre de celles dont on se servait pour verser l'eau de rose les jours de gala. Elle est entièrement exécutée au repoussé. Sur la panse sont représentés par groupes tous les demi-dieux de la mer, des tritons, des nymphes, des petits amours à cheval sur des dauphins; plus haut, les vents sous forme de chérubins bouffis, et sur le pied, des monstres marins. L'anse est formée par une demi-figure de femme soutenue par un dragon.

Le bassin a une décoration analogue. Le sujet principal est le triomphe de Neptune et d'Amphitrite entourés de leur cortége habituel. De jolis petits amours jouant avec des monstres marins complètent cette décoration toute païenne, au milieu de laquelle on a eu la maladresse de rapporter, Dieu sait quand, un médaillon qui représente Jésus-Christ lavant les pieds à ses disciples.

Une autre aiguière, exactement de la même date, et dont la décoration a beaucoup d'analogie avec celle-ci, appartient à la corporation de Bristol; et une troisième du même genre, fabriquée également en Angleterre dans la seconde moitié du seizième siècle, est aujourd'hui la propriété du duc de Rutland. Cette pièce, très-originale, est formée par quatre bandes circulaires d'agathe orientale alternant avec d'autres bandes en argent doré couvertes de très-fines ciselures. La décoration, empruntée en grande partie au monde de la mer, contient en outre des masques d'hommes et de lions, des têtes d'aigles, des torsades de fruits, et l'anse est formée par une figure de guerrier se terminant en double queue de serpent. Le poinçon indique la date de 1579.

Le collége du *Corpus Christi* d'Oxford, fondé par l'évêque Fox au commencement du seizième siècle, conserve encore plusieurs belles pièces d'orfévrerie qui lui avaient été données par son fondateur, entre autres le bâton pastoral de celui-ci, un calice orné de plusieurs figures et une grande coupe ou calice couvert destinée à contenir le sel consacré. Ce vase, de forme hexagonale, orné de feuillages et de nombreuses figures qui se détachent en relief sur un fond d'émail bleu, est d'un style fort remarquable.

Un autre collége portant le même nom, celui du *Corpus Christi* de Cambridge, possède également une fort belle salière haute de près de trois décimètres et richement décorée de fruits et de fleurs, qui porte la date de 1560.

Je citerai encore, à raison de son originalité, une fort jolie pièce d'orfévrerie du commencement du seizième siècle que possède la corporation des merciers de Londres. C'est un petit chariot à quatre roues en argent doré, sur lequel se trouvent groupés plusieurs personnages qui soutiennent un petit tonneau destiné à

être rempli de vin, le tout accompagné d'arabesques en partie émaillées et mû par un ingénieux mécanisme.

Comme on le voit (et on le verra surtout au siècle suivant), c'est entre les mains des corporations de toutes sortes, si nombreuses et si florissantes en Angleterre, que se trouvent aujourd'hui les plus curieuses reliques de l'orfévrerie nationale. Quelques collections particulières cependant, celles de la Reine, du baron Lionel de Rotschild, de M. Beresford Hope, en possèdent également d'intéressants spécimens.

Enfin je ne saurais terminer cette revue de l'orfévrerie du seizième siècle, sans dire au moins quelques mots de l'orfévrerie slave, qui, vers cette époque, jeta un assez grand éclat en Pologne surtout et en Hongrie.

Les orfévres hongrois étaient plutôt encore des joailliers, grâce au luxe de costume de tout temps en usage dans ce pays, où, aujourd'hui même, dans les grandes familles, on n'hésite guère à porter une partie de sa fortune, sous forme de pierreries cousues sur des habits, montées en aigrettes ou enchâssées dans des poignées de sabre, des agrafes de ceinturon, des torsades de passementerie, etc. Ce qui n'est plus aujourd'hui que l'habit de gala était, il y a trois siècles, le vêtement national, celui qu'on portait dans l'habitude de la vie et dont la richesse seulement variait selon les circonstances. Aussi les bijoux décoratifs du costume furent-ils fabriqués en grand nombre. Le musée de Pesth en conserve une belle collection, dont quelques-uns offrent même un certain intérêt historique. On y remarque aussi plusieurs agrafes de chape du même travail et de la même date (seizième siècle), ornées pour la plupart de petites figures très-finement ciselées. Elles proviennent en général d'anciens couvents du pays, tels que de Cassovie, Albe-Royale, etc.

Outre les perles, les pierreries en grand nombre (des grenats et des turquoises surtout) qui ornent ces joyaux, l'émail y joue aussi un grand rôle. Mais cet émail, à le regarder de près, diffère sensiblement de celui qui se fabriquait dans le reste de l'Europe ; c'est un émail particulier dont, au dire du savant conservateur du musée de Pesth, « le secret avait été surpris à l'Orient et s'était répandu depuis Cronstadt, en Transylvanie, jusqu'à Czenstochau en Pologne ».

Nous retrouvons en effet le même genre d'émail employé de la même manière dans les bijoux et les ornements d'orfévrerie, qui, en Pologne aussi bien qu'en Hongrie, contribuaient pour une si large part aux splendeurs du costume national. La Pologne au seizième siècle était un État puissant, une oligarchie fastueuse, où les richesses, aussi bien que le pouvoir, étaient concentrées dans un certain nombre de grandes familles chez qui l'amour du luxe égalait presque celui de la gloire. Mais, de ce luxe semi-oriental, il ne reste aujourd'hui que bien peu d'épaves. La Pologne ruinée n'a plus de collections publiques où elle puisse recueillir les débris de son art national. Cet art, à ma connaissance, n'a plus qu'un sanctuaire : c'est la double collection du prince Czartoryski et de la comtesse Dzialinska, sa sœur, où sont pieusement recueillis tous les souvenirs de la Pologne. Là se retrouvent encore quelques précieux débris de l'orfévrerie et de la joaillerie polonaises.

CHAPITRE VII.

PÉRIODE MODERNE.
(DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLE).

1. France (dix-septième siècle).

Avec le quinzième siècle avait fini le moyen âge. Avec le seizième finit la Renaissance. Pour compléter cette longue revue du passé, il ne nous reste plus à étudier que l'histoire moderne de l'art qui nous occupe.

Cette dernière période, qui comprend plus particulièrement les dix-septième et dix-huitième siècles, n'est pas, à certains moments, sans une véritable grandeur. Toutefois, si l'on compare les œuvres qu'elle a produites à celles de l'époque précédente, il est impossible de ne pas y reconnaître une sensible décadence du goût.

L'orfèvrerie, pour sa part, n'échappa point à ce déclin. J'ai déjà dit le tort que lui faisait depuis quelque temps l'engouement extravagant pour les pierreries. Cet engouement persistait au commencement du dix-septième siècle. On pourrait même dire qu'il avait atteint son apogée, si l'on en juge d'après la ridicule aventure arrivée à Marie de Médicis. Pour le jour du baptême de son fils, cette brave reine avait trouvé bon

de se faire faire une robe de gala, ornée de trois mille diamants et de trois mille deux cents pierres précieuses. La robe fut faite ; mais il se trouva qu'elle était si lourde, que la reine dut renoncer à la porter.

Cependant l'industrie de l'orfévrerie était si fortement constituée qu'elle put, sans trop de peine, se maintenir en dépit de ces caprices de la mode. L'or et l'argent sont des matières premières dont le luxe ne se passera jamais. D'ailleurs, si l'économe Henri IV, très-simple dans ses goûts personnels, et son fils, le morose Louis XIII, n'eurent ni l'un ni l'autre l'amour du faste, ils ne furent pas cependant sans accorder une certaine protection aux habiles industriels de leur temps.

Henri IV, à qui appartient l'honneur d'avoir soudé les Tuileries au Louvre par cette belle galerie qui n'a pas d'équivalent en Europe, eut l'idée, qui ne lui fait pas moins d'honneur, « d'en disposer les bâtiments en telle forme qu'il y pût commodément loger quantité des meilleurs ouvriers et plus suffisants maîtres qui se pourraient rencontrer, tant de peinture, de sculpture, *orfévrerie*, horlogerie, insculpture en pierreries qu'autres de plusieurs et excellents arts.... pour faire comme une pépinière d'ouvriers de laquelle, sous l'apprentissage de si bons maîtres, il en sortirait plusieurs qui, par après, se répandraient partout dans le royaume, et sauraient très-bien servir le public ». Tels sont les termes mêmes des lettres patentes, en date du 22 décembre 1608, par lesquelles le roi prenait grand soin de faire connaître le but de son utile et libérale fondation. C'était l'étage intermédiaire de la grande galerie qu'il avait entendu réserver pour cet usage et qui y fut effectivement affecté pendant presque toute la durée des dix-septième et dix-huitième siècles.

Quelques artistes avaient déjà pu être logés au Louvre (nous en avons vu un exemple) ; mais jusque-là),

ce n'avait été que le fait accidentel d'une faveur exceptionnelle, tandis qu'à partir de ce moment, cette affectation spéciale d'une partie des bâtiments nouveaux à toute une colonie d'artistes prenait, je le répète, le caractère d'une véritable institution.

Pour les gens de métier en général et pour les orfévres en particulier, le logement au Louvre était une faveur d'autant plus appréciée que, dans le principe, on y avait attaché quelques immunités considérables. On prétendait, par exemple, soustraire les hôtes du roi à la juridiction et aux règlements parfois fort gênants de la corporation à laquelle ils appartenaient. Mais la corporation des orfévres de Paris n'entendit pas de cette oreille-là. Elle réclama énergiquement, et, comme elle était très-puissante, on finit par transiger avec elle.

Les premiers orfévres du dix-septième siècle que je trouve logés au Louvre sont les frères Masbraux, de Limoges, qui avaient fabriqué deux belles médailles à l'effigie du roi et deux médaillons d'or, grands comme une assiette, offerts à Louis XIII lors de son entrée à Bordeaux.

Mais, à côté de ses faveurs, le métier d'orfévre avait bien aussi ses charges, pour les orfévres de Paris du moins. L'un des plus anciens usages de la corporation était l'oblation du « mai », c'est-à-dire d'un arbre fraîchement déraciné qu'on allait, chaque année, à un jour donné, replanter en grande pompe devant le portail de Notre-Dame. Depuis longtemps, le mai n'était plus, au lieu d'un arbre entier, qu'un simple rameau de verdure fixé dans un pilier en bois auquel on accrochait toutes sortes de figures ou images de sainteté. Ce mai ainsi transformé ne restait pas longtemps en place : dès le lendemain, on le transportait dans l'église devant l'autel de la Sainte-Vierge ; puis enfin les *ex voto* dont il était chargé étaient réunis, pour y rester définitivement, dans la chapelle Sainte-Anne, qui était le

siége de la confrérie de ce nom. Cependant cela fit à la longue un tel encombrement qu'en 1607 on réduisit à trois par année le nombre des tableaux qui pourraient être suspendus au mai. Bientôt après, on fit mieux encore : on supprima le mai lui-même, et il fut convenu qu'en son lieu et place la corporation, représentée par un ou plusieurs de ses membres, offrirait, chaque année, à l'église Notre-Dame, un grand tableau de sainteté d'environ douze pieds de haut. Cet usage, qui remonte à l'an 1630 et fut constamment suivi jusqu'en 1707, a eu pour résultat de réunir pendant longtemps sous les voûtes de Notre-Dame un nombre considérable de tableaux des meilleurs maîtres français du dix-septième siècle, tels qu'Eustache Lesueur, Jean Jouvenet, Simon Vouet, Louis Boullongne, Sébastien Bourdon, Parrocel, Noël Coypel, Blanchard, etc. Un certain nombre de ces grandes toiles existent encore.

Mais c'est assez parler des us et coutumes de MM. les orfévres. Parlons maintenant de leurs œuvres.

Sous le ministère (on serait tenté de dire sous le règne) du cardinal de Richelieu, qui se rappelait parfois qu'il était homme d'Église, il semble que l'orfévrerie proprement dite ait repris une certaine faveur. Ainsi, en 1630, nous voyons un orfévre de Paris, Pijard, exécuter, par ordre de la chambre des comptes, une grande châsse de vermeil de plus d'un mètre de long, destinée à être placée sur le maître-autel de la Sainte-Chapelle du Palais. Cette châsse, en forme d'édicule (on en faisait peu à cette époque), pesait 280 marcs, et coûta 13,060 livres, valeur du temps.

Un peu plus tard, en 1636, le grand ministre, alors tout-puissant, fit don à Louis XIII, son maître, d'une magnifique « chapelle d'or » (on appelait ainsi l'ensemble des pièces composant la garniture d'un autel). Celle que Richelieu offrit au roi comprenait une croix, un ciboire, un calice et sa patène, deux burettes, un gou-

pillon, deux statuettes (la sainte Vierge et saint Louis) et deux grands chandeliers. Le tout était orné de 224 rubis et de 9000 diamants.

Richelieu, on le voit, était magnifique à ses heures. L'église de la Sorbonne, qu'il avait fait construire et où se trouve encore aujourd'hui son tombeau, eut aussi une large part à ses libéralités. Elle reçut de lui un soleil d'or (un ostensoir) qu'on évaluait à plus de 20 000 écus.

De leur côté, Louis XIII et sa mère, qui ne le cédaient en rien au cardinal sous le rapport de la dévotion, avaient fait faire, d'après le dessin du sculpteur Sarrazin, un grand ange en argent, portant entre ses mains la propre figure du Dauphin, qui devait être bientôt Louis XIV, et avait offert cet *ex voto* à l'église de Lorette.

Nous trouvons aussi qu'en 1641 le roi, sans doute pour ménager un peu la magnifique chapelle d'or que lui avait donnée Richelieu, s'en fit faire une autre d'argent ciselé et doré par son propre orfévre, Jacques de Launay, qui joignait à ce titre celui de valet de chambre du roi.

L'orfévrerie profane n'était pas non plus abandonnée. Il ne nous en reste, il est vrai, que de bien rares échantillons; mais la collection du Louvre en possède du moins un d'une rare élégance : c'est un charmant coffret tout revêtu de plaques d'or découpées en feuillages, qu'on dit avoir été donné à la reine par le cardinal de Richelieu. M. Paul Mantz, qui a publié dans la *Gazette des beaux-arts* une suite d'articles fort intéressants sur l'orfévrerie française des trois derniers siècles, en cite quelques autres monuments remarquables.

Quant à l'orfévrerie de table, la vaisselle proprement dite, dont il ne faut pas croire qu'on s'en privât plus à cette époque qu'à aucune autre, l'orfévre de Paris le plus en vogue au temps de Louis XIII paraît avoir été René de la Haye.

Mais c'est surtout sous le règne suivant, pendant la longue période de prospérité de ce règne, que la belle industrie de l'orfévrerie vit renaître ses plus heureux jours. D'abord Louis XIV, devenu roi presque au sortir de son berceau, commença par lui devoir ses jouets favoris. Tous les petits garçons aiment les soldats de plomb; toutefois, comme un pareil jouet eût été trop vulgaire pour un roi, on fit faire, à l'usage de Son enfantine Majesté, toute une armée, infanterie et cavalerie, composée de jolis petits soldats en argent. Il va sans dire que le petit roi prit fort en gré les soldats et l'orfévre qui les avait fabriqués. C'était un Lorrain, nommé Merlin. Dès 1647 son royal client le logea au Louvre, et plus tard il l'employa à des travaux moins futiles, tels, par exemple, que la fabrication de deux reliquaires pour l'église Notre-Dame des Victoires.

Le cardinal Mazarin, qui avait hérité, sinon du génie, du moins de la puissance de Richelieu, était, tout le monde le sait, un fastueux prélat. Son orfévre en titre avait un bien beau nom : il s'appelait Pierre Lescot. Malheureusement nous ne savons rien d'autre sur son compte.

Quant au roi lui-même, il employa un nombre infini d'orfévres pendant la longue durée de son règne. Plusieurs d'entre eux furent autorisés à porter le titre d'orfévres du roi; mais aucun d'eux ne semble en avoir joui exclusivement à aucune époque.

Le plus habile d'entre eux, celui qui paraît avoir exécuté les œuvres les plus remarquables, fut Ballin. Né à Paris en 1615, il avait appris à ciseler sous le sculpteur Sarrazin. Dès l'âge de dix-neuf ans, il composa et exécuta lui-même quatre grands bassins à figures en relief, qui eurent un tel succès, que le cardinal de Richelieu, non content de les acheter, lui commanda immédiatement quatre grands vases destinés à les accompagner.

Ballin excellait également dans tous les genres. Comme orfévrerie religieuse, il exécuta successivement le beau reliquaire, en forme de buste, de saint Remi que, peu après son avénement, Louis XIV donna à la cathédrale de Reims, et beaucoup d'autres pièces importantes pour les églises de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris, des croix, des encensoirs, des lampes d'autel, etc.

Comme orfévrerie profane, il produisit bien plus en-

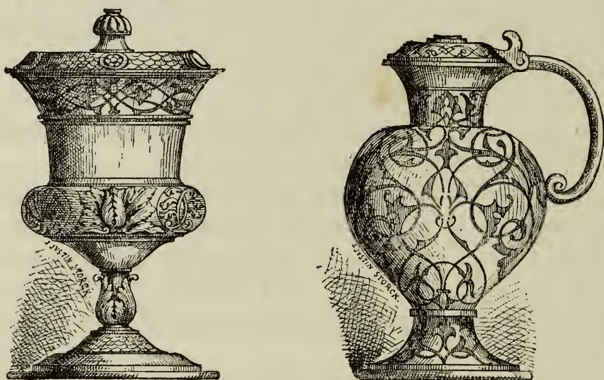


Fig. 50. Vases de Ballin.

core, grâce au faste inoui que déploya Louis XIV au temps de sa prospérité. D'abord ce fut Ballin qui fit au jeune roi sa première épée et son premier hausse-col. Ces deux objets étaient en or émaillé. Vers le même temps, il avait fait un miroir d'or précieusement ciselé pour Anne d'Autriche. Puis vinrent toutes les merveilles de l'ameublement de Versailles, merveilles bien éphémères, hélas ! dont rien, absolument rien en fait d'orfévrerie, ne survécut au règne de Louis XIV lui-même, et dont les descriptions contemporaines peuvent seules aujourd'hui nous donner une idée :

« Il y avait là », dit Perrault dans ses *Hommes illustres*, « il y avait des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables, que la matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle estoit, faisoit à peine la dixième partie de leur valeur. C'estoient des torchères ou de grands guéridons de huit à neuf pieds de hauteur pour porter des flambeaux ou des girandoles ; de grands vases pour mettre des orangers et de grands brancards pour les porter où l'on auroit voulu ; des cuvettes, des chandeliers, des miroirs, tous ouvrages dont la magnificence, l'élégance et le bon goust estoient peut-être une des choses du royaume qui donnoient une plus juste idée de la grandeur du prince qui les avoit fait faire. »

Voilà bien des trésors, et pourtant ce n'était encore là qu'une faible partie de ceux que Louis XIV réunit à Versailles. Un autre de ses orfévres, Alexis Loir, et son associé Duteil, exécutèrent pour lui, de 1667 à 1682, une foule d'autres pièces d'orfévrerie, bassins de toutes formes, grands chandeliers, balustrades de lit, bordures de tableaux, caisses d'orangers, etc., d'une valeur de plus de deux cent mille livres.

Loir fut un des premiers orfévres logés aux Gobelins, dont Louis XIV avait conçu la noble idée de faire une sorte d'école normale des arts industriels. Là toute une pléïade d'artisans fort habiles, tapissiers, orfévres, ébénistes, etc., travaillaient concurremment, sous l'omnipotente direction de Lebrun, à la gloire ou tout du moins à la splendeur du règne. Beaucoup de critiques se sont élevés avec raison contre cette omnipotence du peintre de Louis XIV, qui devait nécessairement avoir pour effet d'énerver toute initiative autre que la sienne, d'absorber toute individualité indépendante. Il faut dire pourtant que cette réglementation de l'art, mise au service du roi le plus absolu qui fût jamais, eut pour effet de donner aux grandes fondations de ce règne un ca-

ractère d'unité qui se trouve jusque dans les moindres détails. Le goût était certainement en décadence; mais jamais peut-être on n'entendit mieux la splendeur de la décoration.

Les orfévres des Gobelins les plus connus sont Alexis Loir, les de Villiers père et fils, et l'Italien Fucci. Il ne paraît pas que Ballin ait jamais été attaché à cet établissement. Peut-être dut-il à cette circonstance d'avoir conservé un génie plus indépendant que la plupart de ses confrères. Nous ne possédons plus, que je sache, aucune œuvre authentique de sa main; mais son gendre, Nicolas Delaunay, orfévre comme lui, nous a conservé par la gravure un certain nombre de ses modèles.

On peut voir, d'après les deux vases dont nous donnons le dessin, que, malgré la mode, Ballin restait toujours fidèle au culte de la forme. L'un de ces vases, évidemment le premier en date, rappelle encore, par la pureté de ses lignes et la simplicité de sa décoration, les grands enseignements du siècle précédent. Dans le second, l'artiste, par une sorte de compromis avec le goût du jour, alourdit quelque peu sa décoration, mais en conservant toujours une grande netteté au profil de sa pièce.

M. Paul Mantz, je ne sais trop sur quel fondement, croit pouvoir attribuer à Ballin deux vases en bronze qu'on voit encore à Versailles.

Louis XIV employa divers autres orfévres de mérite, tels que Jean de Gravot, habile ciseleur logé au Louvre, par qui fut exécuté, d'après un modèle de Lebrun, la nef dont le grand roi se servait habituellement; — Delaunay, le gendre de Ballin, qui exécuta en 1678 le cadenas de la reine[1], et en 1697 une riche toilette pour la duchesse de Bourgogne; — Pierre Germain, qui fût

1. Le *cadenas* ne différait pas beaucoup de la nef. C'était, comme celle-ci, un vase fermant à clef où l'on renfermait tous les ustensiles de table à l'usage personnel du prince.

certainement devenu un grand artiste, s'il n'était mort jeune, et de qui l'on possède encore une œuvre fort remarquable, la couverture en plaques d'or ciselées du livre des conquêtes du roi.

Je ne saurais oublier non plus l'émailleur Pierre Bain, lui aussi pensionnaire du Louvre, dont le nom est resté justement célèbre. Dans les derniers temps de sa splendeur, Louis XIV lui avait commandé un grand bassin d'or, orné d'émaux et de pierres précieuses, qui, s'il eût été fini, aurait été bien certainement une des plus magnifiques pièces d'orfévrerie de ce siècle. Il n'était pas évalué à moins de cent mille francs. Bain y travaillait en 1684.

Mais, chose curieuse et bien caractéristique de l'époque, pendant qu'il se livrait ainsi, pour son propre compte, à ces débauches de somptuosité presque sans précédents, le grand roi, par lettres patentes du 26 avril 1672, se déclare le cœur navré du mauvais usage qui se fait de l'or et de l'argent dans les familles particulières, ces profusions, dit-il, absorbant la meilleure partie du patrimoine desdites familles. Et, partant de là, un édit du même jour défend à tous orfévres, autres que ceux qui travaillent pour le roi, de faire aucune pièce d'argenterie de table du poids de plus de huit à douze marcs, selon l'espèce, interdit absolument la fabrication de la vaisselle d'or, celle des buires, sceaux, cuvettes, vases pour l'ornement des buffets, chenets, garnitures de cheminées, girandoles, chandeliers à branches, montures de miroirs, tables, guéridons, paniers, corbeilles, urnes et autres objets d'ornement en argent massif.

Évidemment le roi soleil ne voulait être éclipsé par aucun des nombreux satellites qui tourbillonnaient autour de lui.

Bien que confirmées quelques années plus tard, ces dispositions somptuaires ne paraissent pas, il est vrai, avoir été appliquées bien rigoureusement. Mais ce qui

atteignait plus directement les orfévres et menaçait de compromettre sérieusement la prospérité de leur industrie, c'est qu'en même temps, le roi avait soumis celle-ci à des taxes hors de toute proportion avec celles qu'elle avait eues à supporter jusque-là.

Le règne, il faut le dire, était entré dans sa période néfaste. Les mesures les plus impolitiques dans le sens général du mot, les plus préjudiciables aux arts industriels en particulier, se succédaient à peu d'intervalle les unes des autres.

En 1685 la révocation de l'édit de Nantes faisait sortir de France une foule d'artisans du premier mérite, en ne leur laissant aucune alternative entre l'expatriation ou l'abjuration de leurs croyances. De ce nombre furent plusieurs orfévres, entre autres le célèbre joaillier Gilles Légaré, qui, plutôt que de renier sa foi, préféra se retirer dans les nouvelles colonies d'Amérique, où ses descendants vivent encore aujourd'hui entourés de l'estime publique.

Puis c'était l'état déplorable des finances, doublement obérées par une prodigalité sans mesure et des guerres sans fin, qui rendait chaque jour les exigences fiscales plus pressantes et plus intolérables.

Louis XIV, il faut le reconnaître à son honneur, supporta la mauvaise fortune avec beaucoup de dignité. Il eut même le courage du sacrifice, mais, il est fâcheux d'avoir à le dire, celui du sacrifice inintelligent. A bout de ressources, il en vint à prendre en 1688 une mesure qui devait porter à l'orfévrerie un coup mortel et consommer la perte à jamais irréparable des œuvres les plus précieuses de l'industrie nationale.

« Le roi », dit Dangeau, « veut que, dans tout son royaume, on fasse fondre et porter à la Monnaie toute l'argenterie qui servait dans les chambres, et, pour en donner l'exemple, il fait fondre toute sa belle argenterie, malgré la richesse du travail. Il fait fondre même

les filigranes; les toilettes de toutes les dames seront fondues aussi, sans en excepter celle de Madame la Dauphine. »

Ce ne dut pas être assurément sans regret que Louis XIV prit la résolution d'anéantir ainsi d'un seul coup tous les plus riches monuments de ce faste royal dont il avait aimé de s'entourer. L'intention du sacrifice était louable; mais, plus éclairé, il aurait dû com-

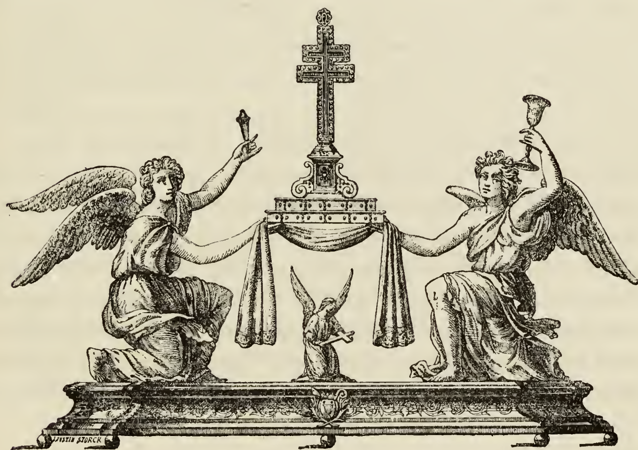


Fig. 51. Reliquaire de Saint-Germain-des-Prés.

prendre que le profit qu'on pouvait en espérer était loin d'équivaloir à la valeur d'art des objets sacrifiés. Il avait compté sur six millions; cela lui en rapporta à peine trois, et, par cette mesure inintelligente, il frustra la postérité d'un héritage de chefs-d'œuvre impossibles à remplacer. L'orfévrerie française du dix-septième siècle, à bien peu d'exceptions près, disparut tout entière dans cette circonstance; car on pense bien que, si le roi fit le

sacrifice complet de son argenterie, il n'en exigea pas moins de sa noblesse et de ses sujets. Sous couleur « d'empêcher le tort que les particuliers se font à eux-mêmes par des profusions qui épuisent leur patrimoine », la déclaration somptuaire du 14 décembre 1689 ordonne de porter toute leur argenterie à la Monnaie. M. Paul Mantz appelle, non sans raison, cet ensemble de mesures « la Révocation de l'édit de Nantes appliquée à l'orfévrerie ».

Parmi les œuvres d'orfévrerie religieuse de la fin du siècle, l'une des plus importantes comme art, dont il soit question dans les historiens de l'époque, est le beau reliquaire que les religieux de Saint-Germain des Prés firent exécuter vers 1685, sur les dessins de Le Brun. Ce reliquaire, dont nous donnons ci-dessus la figure, était destiné à recevoir un morceau considérable de la vraie croix et diverses autres reliques léguées à l'abbaye par la princesse Palatine. Deux grands anges soutenaient le reliquaire primitif servant d'étui au bois de la croix, sur lequel était gravée une inscription grecque constatant qu'il avait jadis appartenu à l'empereur Manuel Comnène. Mais, ô malheur des temps! la plate-forme qui supportait les anges n'était qu'en cuivre doré.

2. France (dix-huitième siècle).

Le dix-huitième siècle ne commençait guère mieux que n'avait fini le précédent. On sait combien furent moroses les dernières années du règne de Louis XIV. Au gré de beaucoup de gens, ce règne durait trop longtemps ; beaucoup en attendaient la fin avec impatience. Il leur semblait que la transmission de la royauté d'un vieillard à un enfant dût, en quelque sorte, rajeunir la cour.

Enfin l'événement plus ou moins impatiemment attendu s'accomplit : l'enfant monta sur le trône. De grands changements eurent lieu quant aux hommes. Les changements quant aux choses, quant au régime administratif surtout, furent moins prompts et moins sensibles. Ainsi, pour ne parler que de ce qui concerne l'orfévrerie, les règlements somptuaires, dont le vieux roi l'avait frappée en dernier lieu, furent d'abord non-seulement maintenus, mais confirmés dans toute leur rigueur; et ce ne fut qu'en 1721 qu'une nouvelle déclaration vint atténuer leur portée, en élevant dans une assez forte mesure le maximum du poids de l'or et de l'argent que les orfévres étaient autorisés à mettre en œuvre.

Les restrictions des ordonnances somptuaires ne s'étaient, du reste, jamais appliquées à l'orfévrerie religieuse. Aussi voyons-nous bon nombre de pièces d'une grande valeur comme poids, si ce n'est comme travail d'art, offertes aux églises dès les premières années du siècle. L'une des plus souvent mentionnées est le grand soleil ostensoir d'argent donné en 1708 par le chanoine De la Porte à l'église Notre-Dame de Paris. Cet ostensoir, haut de cinq pieds, avait pour support une figure d'ange soutenant le livre aux sept sceaux de l'Apocalypse avec l'Agneau pascal. Au-dessus s'élevait une grande Gloire au centre de laquelle se trouvait la boîte de cristal destinée à recevoir la sainte hostie. Des têtes de chérubins voltigeaient entre les rayons de la Gloire, et, dans le bas, se voyaient encore quatre figures de vieillards. Cette pièce importante avait été faite sur les dessins de l'architecte de Cotte, par Ballin, orfévre du roi et neveu du Ballin de Louis XIV. Elle peut être considérée comme le type de l'orfévrerie d'église de cette époque, où le maniérisme le plus affecté avait complétement remplacé le sentiment religieux.

Les soleils du genre de celui-ci étaient particulière-

ment à la mode. Vers le même temps, l'habile orfévre Thomas Germain, de qui j'aurai à parler plus longuement tout à l'heure, en exécutait deux autres, le premier pour la cathédrale de Reims, à l'occasion du sacre, le second, tout en argent, pour l'église Notre-Dame. C'était toujours la même Gloire agrémentée de têtes de chérubins ; seulement dans le dernier les symboles apocalyptiques étaient remplacés par des épis de blé et des grappes de raisin, double symbole de l'Eucharistie.

Nous ne connaissons ces pièces d'orfévrerie que par la description fort admirative que nous en ont laissée quelques auteurs contemporains. Mais on peut s'en faire une assez juste idée par le dessin d'un autre ostensoir du même genre que nous reproduisons ici d'après la gravure que nous en a laissée D. Bouillart dans son histoire de Saint-Germain-des-Prés. C'est un soleil d'argent doré surmonté d'une croix ornée de diamants et de pierres, que Mlle de la Rochefoucauld de Marsillac donna en 1709 à la célèbre abbaye.

Parmi les principales œuvres d'orfévrerie religieuse de cette époque de décadence, je me bornerai à citer encore la grande croix et les chandeliers de Saint-Jean de Lyon, par Ballin, le calice d'or que Th. Germain fit pour l'électeur de Cologne, et à Paris le calice du cardinal de Noailles, dont le pied finement ciselé était orné de quatre figures d'anges portant les instruments de la Passion, et la coupe représentait en bas-relief divers sujets tirés de la vie de la sainte Vierge.

Les trois orfévres les plus en vogue au commencement du dix-huitième siècle lui avaient été en quelque sorte légués par le siècle précédent. C'étaient le vieux Delaunay, ce gendre du grand Ballin, héritier de sa fortune plutôt que de son talent, de qui j'ai déjà parlé ; puis Ballin le neveu, celui qui fit le soleil de Notre-Dame ; puis enfin Thomas Germain, fils de Pierre.



Fig. 52. Soleil-ostensoir de Saint-Germain-des-Prés.

Delaunay vécut jusqu'en 1727. En 1722 nous le voyons encore chargé d'exécuter la toilette de l'infante, ou tout au moins d'en surveiller l'exécution.

Quant à Claude Ballin, qui paraît avoir aussi bien et peut-être mieux réussi dans l'orfévrerie profane que dans l'orfévrerie religieuse, sa vogue paraît avoir duré pendant toute la première moitié du siècle. C'est d'abord lui qui fut chargé de faire, pour le sacre du nouveau roi, la petite couronne dans la composition de laquelle entraient deux des plus beaux diamants connus, le *Sancy* et le *Régent*, ce dernier ainsi nommé en l'honneur du duc d'Orléans, régent du royaume, par qui il avait été acheté pour le roi. Puis, parmi les grandes pièces dues à cet orféyre habile, on cite plusieurs surtouts de table d'une grande richesse, fabriqués, l'un en 1726, pour le maréchal Denon, gouverneur du Milanais (la donnée était une fête de Comus), un autre, en 1742, pour le roi d'Espagne (sujets de chasse, gibier, etc.), un troisième, en 1751, pour le marquis de la Ensenada, ambassadeur d'Espagne. Ce dernier, qu'on dit avoir été d'une grande magnificence, représentait Neptune au milieu de toutes les divinités marines.

Si les biographes n'ont pas fait d'erreur quant à la date de la naissance de Claude Ballin, il devait être bien vieux lorsque le marquis de la Ensenada lui fit faire ce dernier surtout et il est peu probable qu'il y ait travaillé de ses propres mains.

Ballin était un excellent orfévre. Quant au style de ses œuvres, il devait nécessairement se ressentir du goût de son époque, le goût le plus faux, le plus abâtardi, le plus dépravé qui fut jamais. La ligne droite, les surfaces planes, les courbes régulières elles-mêmes, la symétrie, la régularité sous toutes leurs formes, étaient absolument proscrites. Rien de ce qui peut se résoudre par une formule mathématique n'était admis dans ce style baroque, « rocaille », comme on l'a nommé

depuis, dont les aspérités sans nombre et les formes contournées fatiguent l'œil autant qu'à l'usage elles devaient blesser la main. Quelques artistes habiles, quelques bons ciseleurs traitaient certainement avec grâce le nu de la figure humaine, mais cette grâce elle-même était mêlée de tant d'afféterie, qu'elle était là comme une nouvelle preuve de la décadence du goût.

Ces déplorables tendances, Ballin les subissait. Quelques autres, comme Germain et Roettiers (il faut leur savoir gré de ce courage), s'efforçaient de résister au courant.

Thomas Germain, il est vrai, paraît avoir été un véritable artiste. Bien qu'ayant perdu son père trop jeune pour tenir de celui-ci les premiers principes de son art, il avait fait de fortes études, voyagé en Italie et appris à modeler sous l'habile sculpteur Legros. Après avoir débuté par l'orfévrerie d'église, Germain se fit, par ses œuvres d'orfévrerie profane, une réputation qui devint bientôt européenne. Il excellait particulièrement dans une spécialité à laquelle la frivolité du siècle donnait beaucoup d'importance : il faisait des « toilettes » d'un goût incomparable. Or il faut savoir ce qu'était la toilette d'une grande dame à cette époque singulière où le petit levé d'une femme à la mode n'avait de mystères pour aucun de ses attentifs.

Germain a pris lui-même le soin de nous laisser la nomenclature de tous les ustensiles dont se composait alors une toilette d'apparat. C'étaient d'abord, bien entendu, la cuvette, le pot à l'eau et le miroir, puis le gobelet, les flacons, la boîte à poudre, la boîte à pâte, la boîte à mouches, le couteau pour ôter la poudre, le carré, « la nef à mettre les racines pour les dents », la gantière, le coffre à bijoux, les flambeaux, etc.

La toilette que Germain fit pour la reine en 1726 ne se composait pas de moins de trente-cinq pièces. Pau-

vre Marie Leczinska ! Elle, si laide, si simple et si honnête femme !

Cette toilette, paraît-il, était du reste ravissante et

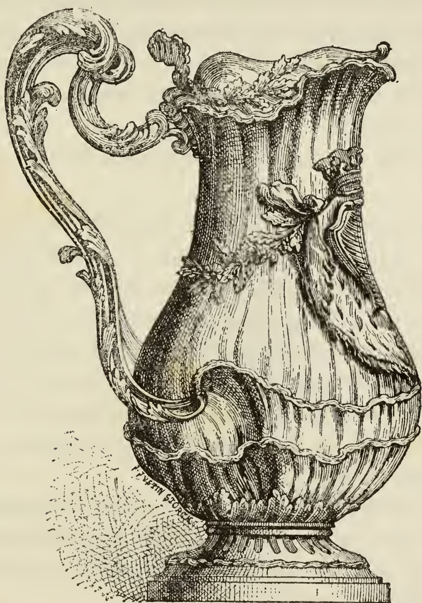


Fig. 53. Pot à eau de P. Germain.

valut à Germain une vogue extraordinaire. La reine d'Espagne voulut bientôt en avoir une du même genre.

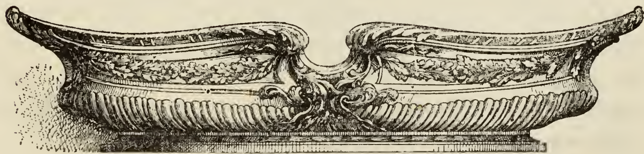


Fig. 54. Cuvette de P. Germain.

Quelques années plus tard, Germain eut encore à en faire d'autres pour la reine de Naples et pour je ne

sais quelle princesse du Brésil. Enfin en 1745 il en fit une dernière pour la Dauphine. La valeur de celle-ci était de plus de soixante mille livres.

Germain travaillait en même temps pour le Dauphin, dont il orna les premières armes (une épée, des pistolets et un fusil). Entre beaucoup d'autres travaux, il fit encore une croix de dix pieds de haut et sept grands chandeliers pour le roi de Portugal, puis toute la vaisselle du roi de Danemark et celle que Louis XV offrit au sultan.

Peu d'orfévres jouirent d'une pareille vogue de leur vivant. Et cependant de tout cela, il ne resterait guère que de fugitifs souvenirs, si Germain lui-même n'avait pris le soin de réunir quelques-uns de ses meilleurs modèles dans un précieux recueil qu'il publia l'année même de sa mort, en 1748, sous le titre d'*Éléments d'orfévrerie*. Nous en extrayons le dessin de deux pièces, un pot à eau et une cuvette, qui peuvent donner quelque idée de son style.

Thomas Germain eut un fils, orfévre lui aussi, mais qui ne sut que gaspiller la fortune et compromettre le le nom que son père et son grand'père s'étaient fait par leur mérite personnel.

Le rival le plus sérieux de Germain, comme talent, paraît avoir été Roettiers, un excellent orfévre qui fit en 1742 la vaisselle de la Dauphine, évaluée trois cents mille livres, en 1749 un grand surtout pour l'électeur de Cologne, et pour l'usage du public une foule de pièces très-habilement composées, dont un certain nombre sont parvenues jusqu'à nous. Le flambeau que nous reproduisons ci-contre est une de ses œuvres les plus connues.

Sous le rapport de la vogue, le principal concurrent de Germain fut le Piémontais Meissonnier, qui fit la nef du roi Louis XV. Meissonnier, homme à imagination, a laissé beaucoup de modèles. Sa suprême loi pa-

raît avoir été le goût du jour, qu'il exagérait même au besoin. Aussi peut-on dire que personne ne représenta plus complétement que lui le style rocaille.

Je ne saurais non plus passer complétement sous silence Charton, à qui est due la cafetière très-originale

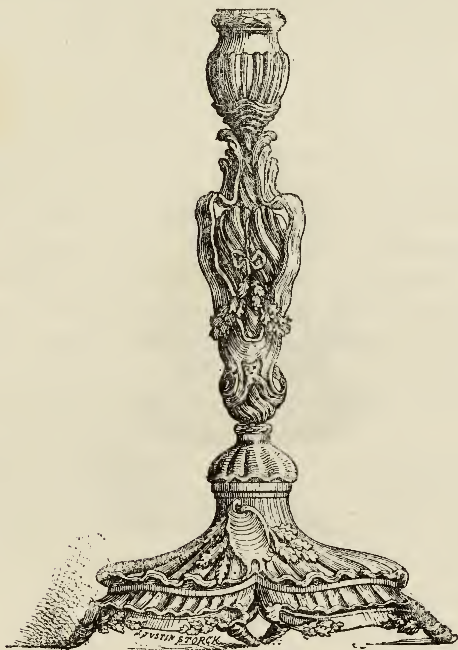


Fig. 55. Flambeau de Roettiers.

dont nous donnons ci-après le dessin, et Nicolas Besnier qui en 1737 fut chargé d'exécuter pour le roi toute une vaisselle d'argent et de vermeil du poids de onze cents marcs.

On le sait du reste, les goûts de Louis XV étaient tournés beaucoup plus du côté du plaisir que de celui

du faste. En fait de luxe, il était même capable d'une certaine économie. Ainsi le journal de Barbier nous apprend qu'en 1754 il ne possédait encore que quarante-deux assiettes d'or, « faites par douzaines, tous les ans, avec des bourses de cent jetons d'or qu'on lui donnait aux étrennes »..

Quant à la question d'art, il la laissait volontiers aux soins des favorites. Or, quoique celles-ci dans leur

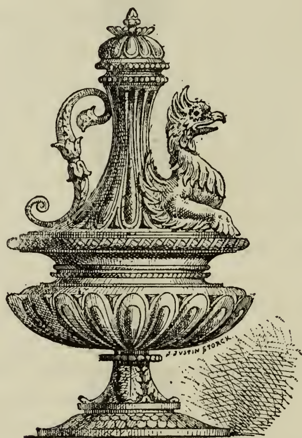


Fig. 56. Cafetière de Charton.

spécialité fussent assurément loin d'avoir la valeur d'une Diane de Poitiers, il faut bien reconnaître que ni Mme de Pompadour ni même la Dubarry ne refusèrent leur protection aux artistes intelligents, aux hommes de goût, tels que Vien, Bouchardon, Bachelier, Pajou, qui cherchaient à ramener l'art dans des voies plus avouables.

Quelques publications importantes qui, vers cette époque, vinrent mettre en lumière et vulgariser les

plus belles œuvres d'art de l'antiquité, contribuèrent aussi, pour leur part, à préparer la réaction salutaire dont les effets ne tardèrent pas à se faire sentir.

Mais, par malheur, au moment même où le goût commençait à s'épurer, tout vint se réunir pour porter à l'orfévrerie proprement dite, à la grande orfévrerie surtout, un coup dont elle devait être longtemps à se relever.

Ce fut d'abord la pénurie des finances, suite de toutes les fautes de ce malheureux règne. Vers la fin de 1759, on était aux abois. Alors, comme le dit M. Paul Mautz, à qui je fais encore cet emprunt, « on eut recours aux grands moyens, et, comme sous Louis XIV, l'orfévrerie paya les frais de la guerre. Le roi invita ses bons sujets à porter à l'hôtel de la Monnaie leur vaisselle plate ou montée. Mme de Pompadour, le duc d'Orléans, le maréchal de Belle-Isle, le duc de Choiseul et les autres ministres, donnèrent les premiers l'exemple, et le roi se sacrifia lui-même. » Sa vaisselle d'argent fut fondue : on en porta plus de 5400 marcs en deux jours à la Monnaie.

La mesure était radicale en principe. A l'application, il n'en fut pas tout à fait de même. D'abord le roi, mieux inspiré que son aïeul, voulut qu'on épargnât certains objets, particulièrement précieux par le travail, tels, par exemple, que la magnifique toilette de la Dauphine, œuvre de Thomas Germain. Ensuite ce ne fut pas un sacrifice sans aucune compensation qu'on exigea des détenteurs de vaisselle d'argent. Pour toute celle qu'ils portaient à la Monnaie, on leur tenait compte de la valeur, un quart en argent et le reste en délégations.

L'orfévrerie se fût bien relevée encore une fois du coup que lui portaient ces mesures économiques, d'ailleurs bien peu efficaces, si, vers le même temps, d'autres causes n'étaient venues compromettre sa prospé-

rité et celle de plusieurs industries similaires, la joaillerie, la bijouterie, etc.

En même temps que la royauté s'appauvrissait, les classes moyennes montaient, et, ce qu'elles gagnaient en puissance, elles le perdaient un peu en simplicité. Les grands seigneurs, les riches traitants, n'étaient plus les seuls à vouloir paraître. Il fallait un luxe de seconde main pour le petit monde. De là l'industrie, qui prit tout de suite un grand développement, du *similor*, des pierres fausses, des faux diamants, du *strass*, comme on les baptisa, dès l'abord, du nom de l'orfévre allemand qui les avait inventés. Or cette double industrie tomba tout de suite entre les mains d'ouvriers si habiles, qu'elle eut un moment de véritable vogue. La fabrication de faux bijoux devint une industrie spéciale, bientôt soumise à des règlements où nous voyons ceux qui s'y livraient désignés sous le nom de *bijoutiers-faussetiers*. Bien entendu nous n'avons pas à nous occuper d'eux.

Quant à la grande orfévrerie, elle s'en allait mourant. La dernière œuvre importante que j'en puisse citer est la châsse de saint Germain, évêque de Paris, dont Jean-Louis Chevalier, chanoine de Notre-Dame, fit présent à son église en 1763. Les contemporains s'accordent à louer le bon goût de la composition de cette châsse due à Philippe Caffieri, frère de l'habile sculpteur de ce nom. Ce Caffieri lui-même n'était orfévre qu'à ses heures. Ciseleur avant tout, il travailla plus souvent le bronze que les métaux précieux, et se rendit surtout célèbre par son talent dans le genre décoratif.

La remarquable perfection qu'atteignit cette industrie du bronze doré pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle contribua bien aussi pour une part au déclin de l'orfévrerie. Les ciseleurs les plus habiles s'y adonnèrent, et la mode ne tarda pas à s'en mêler, mode sanctionnée du reste par le goût de nos contempo-

rains; car, encore aujourd'hui, les bronzes authentiques de Gouttières se vendent certainement plus cher qu'une pièce d'orfévrerie ordinaire de la même importance.

D'un autre côté, la porcelaine était venue détrôner la vaisselle plate. Celle-ci, en grande partie fondue, se voyait remplacée sur les tables les plus somptueuses et les plus élégantes par les ravissants produits des manufactures de Sèvres et de la Saxe. On faisait bien encore de l'orfévrerie de table, mais, au lieu de services complets, ce n'étaient plus guère que des pièces isolées, des soupières, des légumiers, des écuelles, des cafetières, des chocolatières, etc. Quelques belles pièces de ce genre existent encore entre les mains de certains collectionneurs d'élite, tels que M. le baron d'Yvon, M. Double, M. le comte de la Béraudière et surtout M. le baron J. Pichon, l'un des plus fins connaisseurs dans cette spécialité.

Mais la seule branche d'orfévrerie qui fût vraiment florissante dans le dernier quart du dix-huitième siècle est celle que, par opposition à l'ancien mot de « grosserie », les Italiens appelaient jadis la « minuterie », c'est-à-dire la fabrication de menus objets inventés par la mode du moment, tels que les tabatières, les bonbonnières, les flacons de poche, les étuis à ouvrage, etc.

Ainsi va le monde : les orfévres de l'antiquité élevaient aux dieux des statues colossales ; ceux du moyen âge fabriquaient pour les saints des châsses monumentales; au dix-septième siècle, on faisait pour les orangers des vases, pour les lits des balustrades en argent; à la fin du dix-huitième, on faisait des bonbonnières et des étuis.

Le beau avait fait place au joli. Mais le joli ainsi traité, ainsi entendu, est encore de l'art, on ne saurait le nier. Le goût ingénieux de la composition, la finesse

de la ciselure, une habileté extrême dans l'emploi simultané des ors de différentes couleurs, justifient amplement la vogue persistante de ces charmants objets si fort recherchés aujourd'hui.

Le Louvre a recueilli dernièrement un legs précieux en ce genre, celui de la collection de M. et Mme Lenoir, composée en majeure partie de tabatières en or et en toutes sortes d'autres matières précieuses montées en orfévrerie, ornées de diamants, de pierres fines ou de pierres dures, d'émaux, de miniatures, de camées, etc. Presque toutes ces tabatières remontent aux règnes de Louis XV et de Louis XVI, dont on peut étudier les deux styles si différents jusque dans leurs moindres applications, en voyant ainsi rapprochés les plus baroques conceptions du style rocaille et les plus élégants caprices de la mode qui lui succéda.

Beaucoup de ces boîtes portent des noms d'orfévre. Les plus en vogue dans la spécialité dont il s'agit paraissent avoir été Vachette, les Sageret père et fils, orfévres du duc d'Orléans, Lenfant et Antoine qui vivait encore au commencement de ce siècle.

Dans un genre plus sérieux, l'orfévre de la fin du siècle dernier, qui en fut peut-être le plus habile ciseleur, était Auguste, celui-là même à qui, presque pour ses débuts, fut confié le soin de fabriquer la couronne du sacre de Louis XVI. Auguste, lui aussi, avait commencé par le travail du bronze; mais c'est surtout comme orfévre que plus tard il se fit une grande réputation. Diverses pièces d'argenterie portant sa marque se voient encore dans les grandes collections de France et d'Angleterre.

Après Louis XVI, nous arrivons à une période de convulsions sociales, de luttes terribles où devaient nécessairement sombrer toutes les industries de luxe. Quel pouvait être le sort de l'orfévrerie à une époque où l'on fondait jusqu'aux cloches des églises pour en

faire des canons? Non-seulement on ne produisait plus rien, mais Dieu sait combien de pièces d'argenterie intéressantes vinrent encore s'engloutir dans le creuset révolutionnaire.

3. Le dix-septième et le dix-huitième siècle à l'étranger.

Maintenant jetons un regard autour de nous pour voir ce que, pendant les deux derniers siècles, l'orfévrerie était devenue dans le reste de l'Europe.

L'Angleterre à travers ses révolutions est toujours resté le pays conservateur par excellence. On y trouve encore un certain nombre de ces grosses pièces d'argenterie comme chez nous Louis XIV en fit tant faire qui ne survécurent malheureusement pas à son règne.

Ainsi la reine, au milieu de beaucoup d'autres richesses trop longues à énumérer, possède plusieurs tables d'argent d'une grande valeur (l'une d'elles, datant de 1670, est ornée de dessins au repoussé au milieu desquels se lit le monogramme de Charles II, et une autre est aux armes de Guillaume III); — puis un cadre d'argent richement orné de fruits, de fleurs et de figures d'amours au repoussé, et une paire de chenets en argent doré, tous deux au chiffre de Charles II; — une autre paire de chenets d'argent, au chiffre de Guillaume III (1696), formée de deux figures de jeunes garçons portant chacune une corbeille de fleurs; — une grande aiguière et son plateau en argent doré, datés de 1782, représentant la naissance de Vénus, ainsi que Neptune et toutes les divinités marines qui lui font cortége; — un vase de forme antique ayant pour sujet l'âge d'or et l'âge d'argent (composition du sculpteur Flaxmann), etc., etc.

D'un autre côté, de grandes et splendides pièces d'orfévrerie, fabriquées en 1702 pour le célèbre Marlborough, existent encore entre les mains de lord Spencer. Ce sont, entre autres choses, un énorme bassin à rafraîchir le vin, une fontaine à vin, une coupe à anses ornées de têtes de chérubins, une paire d'aiguières dont les anses sont formées par des têtes de femmes, une paire de très-grands flacons, le tout en argent; plus deux seaux à glace à têtes de lions, en or, qui avaient été donnés au duc de Marlborough par la reine Anne.

Beaucoup d'autres membres de l'aristocratie anglaise conservent encore de très-riches pièces d'orfévrerie des dix-septième et dix-huitième siècles. Parmi les plus curieuses, je citerai trois riches toilettes de femme : — la première, composée de quatorze pièces toutes décorées de feuillages et de figures mythologiques, appartenant à sir W. C. Trevelyan, et portant la date de 1681; — la seconde, d'une vingtaine d'années postérieure en date, qui appartient au duc de Richmond, — et la troisième qui fut faite, vers la même époque, pour lady Carolina Daneth, et se trouve aujourd'hui en la possession de M. W. B. Stapford. Il ne nous reste malheureusement en France aucune œuvre de ce genre, dans lequel excellèrent Thomas Germain et ses émules.

De grandes richesses d'orfévrerie se trouvent également accumulées en Angleterre entre les mains des corporations municipales ou industrielles, dont tout le monde sait quelle est la puissante organisation chez nos voisins. J'ai déjà eu l'occasion de citer Norwich parmi les villes les plus riches en ce genre. Bristol, Bath, York, Doncaster, ne le sont guère moins, et les corps de métiers de bien des villes, ceux de Londres surtout, pourraient au besoin rivaliser avec elles.

Comme richesse, comme luxe d'apparat, cela repré-

sente beaucoup; comme valeur d'art, à peu près rien. L'orfévrerie anglaise, pendant tout le dix-septième siècle, et presque jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, n'a guère, en effet, qu'une qualité incontestable : c'est cossu, c'est bien établi; on voit qu'on n'a pas épargné la matière. Mais du style, du goût, il n'y en a pas trace. C'est du Louis XIV sans grandeur, du Louis XV sans esprit et sans originalité. Le retour à des formes plus châtiées ne se manifeste que bien tardivement et surtout bien incomplétement en Angleterre, sous l'influence ultra-classique du sculpteur Flaxmann.

Parmi les orfévres anglais du siècle dernier qui ont cependant laissé quelque réputation, je citerai d'abord Paul Lamère ou Lemaire, de Londres, qui paraît avoir travaillé de 1730 à 1750. MM. Hunt et Roskell, les grands orfévres aujourd'hui vivants, possèdent une coupe couverte de lui, où se voit un Bacchus entouré de pampres, de guirlandes de fleurs et de masques de lions, belle pièce exécutée, partie au repoussé, partie par le double procédé de la fonte et de la ciselure.

Un peu plus tard florissait Z. Hamlet, qui fit diverses pièces pour le couronnement de Georges III, et, pour le prince de Galles, un service de table dont la reine Victoria possède encore quelques parties. Puis vinrent John Worralow, de Wolverhampton, dont on voit une petite coupe avec pièces de rapport, d'un travail assez délicat, dans la collection de M. George Wallis; et enfin Rundel et Bridge, qui travaillèrent sous l'inspiration de Flaxmann, et, par conséquent dans le style classique que celui-ci essayait de remettre à la mode. Leurs premières œuvres datent, je crois, de 1786. Ils travaillaient encore en 1812; et, même en 1814, ils faisaient, d'après les dessins de Stothard, une grande coupe évasée avec sujets bachiques en relief pour le roi Georges IV.

En Allemagne, les bonnes traditions de la Renaissance persistèrent plus longtemps qu'en Angleterre, et l'on voit encore, particulièrement en Bavière, des pièces d'orfévrerie du dix-septième siècle d'une grande pureté de forme et d'une extrême richesse de décoration.

La plus importante peut-être est le retable d'autel de la Riche-Chapelle, dans le Palais de l'ancienne résidence, à Munich. Cet autel, tout en ébène, est incrusté de trente-deux bas-reliefs en argent, dont tous les sujets sont empruntés à l'histoire de la Passion. Le tableau central, qui n'a pas moins d'un mètre de hauteur, représente la scène de la crucifixion. Un groupe en ronde bosse surmonte le retable, dont la décoration est complétée par la figure du Christ, celles des apôtres, statuettes hautes d'un pied environ, et douze anges portant des flambeaux; toutes ces figures échelonnées sur les gradins de l'autel. Ce travail, aussi remarquable par l'exécution que par la composition, ne fut terminé qu'en 1607, on l'attribue aux orfévres d'Augsbourg.

La même Riche-Chapelle de Munich possède un magnifique calice d'or du dix-septième siècle, aux armes de l'Électeur palatin, Maximilien Ier, duc de Bavière, qui, par conséquent, doit avoir été fabriqué entre les années 1623 et 1651. Nulle part on ne saurait trouver, à cette date, un objet d'un goût plus pur comme forme et comme décoration. L'ornementation, absolument plane, consiste en figures, fleurons et arabesques d'émail opaque ou semi-translucide d'une grande richesse de couleurs. Ces émaux incrustés à fleur de métal ont, cela se comprend, l'avantage de laisser à la pièce une pureté de profil que rien ne vient altérer, et n'en constituent pas moins une splendide décoration. L'application de ce procédé fait le plus grand honneur aux orfévres d'Augsbourg qui l'ont mis plus d'une fois en pratique.

La gravure ci-jointe peut donner une faible idée de



Fig. 57. Calice de la Riche-Chapelle de Munich.

ce beau calice, que M. Labarte (qui nous autorise à le copier) a reproduit en fac-simile dans son superbe *Album des arts industriels.*

M. Labarte a encore publié deux charmants objets du même genre et de la même provenance, à savoir, une coupe godronnée, ornée de deux anses du meilleur style et d'un écusson aux armes du prince Janussius Radziwill (1621), et un non moins élégant couteau au nom d'Anna Roeloffs (sans doute la personne qui l'a fait faire).

Malheureusement cette louable persistance dans les bonnes traditions de la Renaissance ne devait pas se prolonger bien longtemps. L'Allemagne se laissa entraîner à son tour par le courant du mauvais goût qui avait envahi toute l'Europe. On voit encore d'assez nombreux spécimens d'orfévrerie allemande dans les collections d'amateurs; mais, passé la première moitié du dix-septième siècle, je n'en connais pas qui mérite une mention particulière.

Il n'en est pas tout à fait de même de l'orfévrerie néerlandaise, qui nous apparaît encore assez florissante aux dix-septième et dix-huitième siècles. Les Pays-Bas, proprement dits, avaient hérité, à cette époque, de la vogue des orfévres flamands, et leurs productions se rencontrent encore en grand nombre dans une foule de collections publiques ou particulières.

Le premier nom d'orfévre hollandais que nous trouvons au commencement du dix-septième siècle est celui de Johann van Merlin, qui vivait en 1600, et le plus célèbre celui de Paul van Vianen, d'Utrecht. Le prince Frédéric des Pays-Bas possède une fort belle coupe d'or ciselée par ce dernier, qui joint à son nom le titre d'*orfévre du Saint-Empire catholique.* Le sujet principal de cette coupe est Diane surprise au bain par Actéon; sur le couvercle se voient les figures de Bac-

chus, de Cérès et de l'Amour. La collection du duc de Hamilton, en Angleterre, possède trois autres pièces importantes également signées de Paul van Vianen, à savoir : — le Triomphe de Pluton et de Proserpine, daté de 1621, — une tasse à vin dont la décoration, exécutée au repoussé, consiste en une figure de Bacchus la coupe en main entre un tonneau et une chèvre, — et un « présentoir » orné d'une figure de l'Amour entourée de dauphins. Ces trois pièces, toutes trois d'argent doré, sont du premier tiers du dix-septième siècle.

Vers le même temps florissait D. Zyde, autre orfévre fort habile, de qui la ville d'Amsterdam conserve un pied de bocal en vermeil formé de petites figures qui, par un mécanisme fort ingénieux, s'éloignent ou se rapprochent les unes des autres selon la capacité du vase qu'on veut lui faire tenir.

La Société archéologique d'Amsterdam possède également un assez bon nombre de pièces d'orfévrerie des deux derniers siècles, intéressantes, les unes comme objets d'art, les autres comme souvenirs historiques. A ce double titre se recommande un beau gobelet en argent fabriqué, en 1678, par Jean Kuynder pour la petite ville de Swartsluis en Overysell. Sur ce gobelet se voient les portraits des donateurs, les figures de la Paix, de la Guerre et de la Justice, avec diverses légendes et la singulière inscription suivante : *A l'hôtel de ville de Swartsluis, on trouve à son honneur ce chef-d'œuvre pour y boire le vin, lorsqu'il est permis de se réjouir.*

La Russie, pendant ce temps, avait pris définitivement sa place dans la grande famille européenne. Son industrie, l'orfévrerie en particulier, devait s'en ressentir. Et cependant il est à remarquer que, sous la double influence de ses origines premières et des traditions de la religion dominante, l'orfévrerie russe a toujours con-

servé un certain arrière-goût byzantin. Elle n'est guère connue en France que par quelques récentes publications. C'est sur place qu'il faut aller l'étudier, dans les riches trésors de quelques églises, ou dans les grandes collections publiques, telles que celles du Palais des armures ou la collection Filimonov du musée de Moscou. Les pièces des dix-septième et dix-huitième siècles y sont en grand nombre. L'énumération de ces richesses si éloignées de nous serait ici sans intérêt. Deux choses seulement sont à noter : d'une part l'emploi très-fréquent, au dix-septième siècle, des émaux de couleur à la décoration de l'argent ; de l'autre, l'usage de plus en plus répandu des procédés de la niellure, que les orfévres russes emploient encore de nos jours avec beaucoup d'habileté.

Enfin, si, pour revenir à notre point de départ, nous jetons un regard sur l'orfévrerie italienne, que nous avons vue si admirable aux quatorzième et quinzième siècles, mais déclinant déjà dans la seconde moitié du seizième, nous trouvons que, pendant le cours du siècle suivant, cette décadence ne fit que s'accentuer de plus en plus sous l'influence néfaste du chevalier Bernin, dont l'omnipotence en fait d'art fut, on le sait, presque aussi grande en Italie que celle de Lebrun à la cour de France. Ce fut encore bien pis au dix-huitième siècle. Le maniérisme, chez nos voisins, ne se racheta pas même par la grâce parfois piquante de l'école de Boucher et de Watteau. Aussi, les pièces d'orfévrerie italienne de cette époque sont-elles peu recherchées par les amateurs. Le duc d'Hamilton en a cependant recueilli quelques-unes, entre autres une aiguière et un grand plateau à liqueur fabriqués pour le dernier des Stuarts, le cardinal d'York, qui, comme on le sait, passa en Italie la plus grande partie de sa longue existence. Ces deux pièces sont l'œuvre d'un orfévre de Rome,

qui était alors fort en vogue. Il avait pour lui le goût de son temps. Mais était-ce donc là qu'en devait venir la belle industrie illustrée par les Orcagna, les Ghiberti et les Pollajuolo ?

CHAPITRE VIII.

PÉRIODE CONTEMPORAINE.

Dix-neuvième siècle.

Les dernières années du dix-huitième siècle avaient été une époque stérile pour l'orfévrerie. Ce n'est pas au milieu des convulsions qui accompagnent l'enfantement d'un monde nouveau que les industries de luxe peuvent prospérer.

Lorsque commença à s'apaiser la tourmente révolutionnaire, lorsque s'ouvrit le dix-neuvième siècle, tout était à refaire pour le présent, à préparer pour l'avenir. Les institutions, les idées, les mœurs avaient changé.

Sous le rapport du goût, l'engouement était tout pour les Grecs et les Romains, pour ce qu'on croyait être l'art classique et qui n'était en réalité qu'un inintelligent plagiat du grand art de l'antiquité maladroitement appliqué à nos mœurs modernes. Le grand prêtre de cette école (son pontife, devrais-je dire, car tout pliait devant lui) était l'illustre David, d'abord révolutionnaire fougueux, puis premier peintre de l'Empire. David, qui avait commencé par être un réformateur utile en réagissant de toute la puissance de son talent contre le

faux goût du temps de Louis XV, eut le tort de méconnaître le génie de notre nation et de vouloir l'étouffer sous le despotisme de la règle et de la convention. Il ne comprit pas qu'en lui ôtant la liberté il lui ôtait la vie.

David représentait l'art officiel sous Napoléon Ier, comme Lebrun l'avait représenté sous Louis XIV, avec cette différence que Lebrun, admirable décorateur, s'inspirait avant tout des mœurs et des besoins de son époque, tandis que David, peintre éminent dont on ne saurait contester le talent, n'entendait absolument rien à la décoration, et, dans son malheureux plagiat de l'antiquité, ne tenait aucun compte des conditions d'existence de notre société moderne. Comme mobilier, il ne comprenait que des formes carrées, anguleuses, où l'on était sans cesse exposé à se heurter, des chaises curules à dos de bois, des pliants à pattes de griffon, des guéridons en forme de trépieds, des pendules en forme d'autels, des urnes, enfin tout ce qui pouvait faire ressembler une salle de bal, un salon ou une salle à manger modernes, au décor traditionnel de quelque tragédie classique.

L'orfévrerie, cela va sans dire, subissait l'influence du même goût. Le vieil Auguste vivait encore ; mais, à côté de lui, d'autres, à leur tour, s'étaient fait un nom et semblaient en possession de la vogue. Tels étaient Caillé et surtout Biennais, l'orfévre en titre de l'Empereur. Ce dernier, outre un nombre considérable de pièces d'orfévrerie d'église ou de table, eut l'honneur d'exécuter, sur les dessins de l'architecte Percier, plusieurs épées de cérémonie destinées au souverain, un autel avec bas-reliefs, crucifix et flambeaux pour le mariage de Napoléon avec Marie-Louise d'Autriche, et plusieurs vases sacrés destinés à l'église de Saint-Denis.

A l'occasion du même mariage, la ville de Paris, fidèle aux usages de l'ancienne monarchie, fit à la nou-

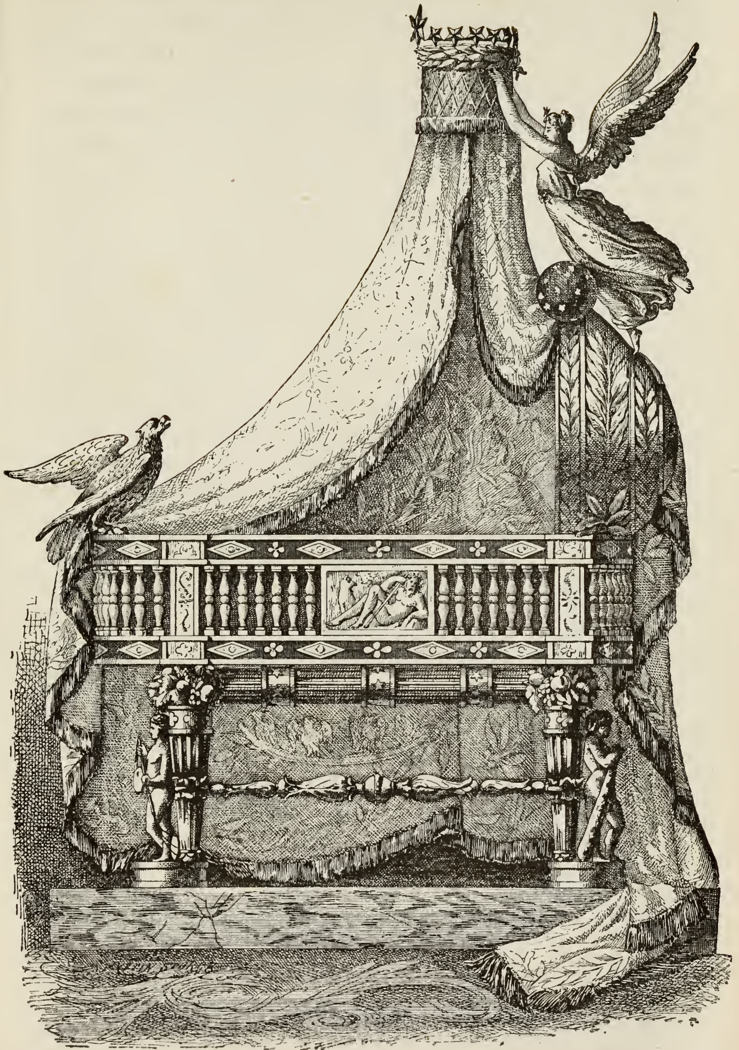


Fig. 58. Berceau du roi de Rome.

velle impératrice un riche présent d'orfévrerie consistant en une toilette complète avec une psyché et un fauteuil, le tout en vermeil.

Bientôt après, nouveau présent à l'occasion de la naissance du roi de Rome. La Ville offrit un berceau au fils de Napoléon. Cette fois, ce fut Prudhon, en sa qualité de peintre de l'impératrice, qui fut chargé de la composition. Des balustrades de nacre se détachant sur du velours nacarat encadraient deux bas-reliefs de vermeil représentant la Seine et le Tibre (c'est-à-dire la ville de Paris où était né l'enfant, et celle de Rome dont il devait porter le nom). Un bouclier au chiffre de l'Empereur soutenait la tête du berceau, et, au-dessus, à peine rattachée au bouclier par une sphère étoilée, planait une figure ailée représentant la Gloire. De ses bras étendus, celle-ci tenait une couronne de lauriers surmontée d'étoiles d'où pendaient des draperies de dentelle. Au bas du berceau, un jeune aiglon prêt à prendre son essor fixait du regard l'astre impérial. Des cornes d'abondance croisées deux par deux formaient les quatre pieds du meuble, et ses extrémités arrondies étaient soutenues par deux figures d'enfants ailés représentant le génie de la Force et celui de la Justice.

Toutes les figures, les bas-reliefs et le bouclier, étaient en argent doré. Ils avaient été modelés par le sculpteur Radiguet. Ils furent exécutés en orfévrerie par Thomire et Odiot, dont le nom commençait à être célèbre.

En 1815, Odiot était colonel d'une des légions de la garde nationale, et, comme tel, contribua très-honorablement, sous les ordres du maréchal Moncey, à la défense de la capitale.

Sous la Restauration, sa vogue ne fit que s'accroître. Mais la mode avait changé. Comment aurait-il pu en être autrement au lendemain du jour où l'état de la société française venait d'être encore une fois si profon-

dément modifié? En toutes choses, n'était-il pas naturel que la Restauration prît le contre-pied de la Révolution et de l'Empire? Et puis, les princes, les nombreux représentants de l'aristocratie, qui rentraient en France après une si longue absence, avaient contracté d'autres goûts pendant leur séjour à l'étranger. En fait d'orfévrerie, par exemple, leur œil s'était habitué aux somptuosités de l'argenterie anglaise, somptuosités d'assez mauvais aloi, il faut en convenir, qui n'auraient pu contenter des amateurs d'un goût délicat, mais qui, pour le public en général, contrastaient heureusement avec la maigreur de formes du style impérial. Les orfévres anglais passaient pour fort habiles. Odiot, prouva facilement que, dans ce genre, il pouvait faire aussi bien qu'eux. Il produisit beaucoup, à la satisfaction de sa riche clientelle; mais peu de ses œuvres eurent un véritable caractère d'art.

Le temps où il vivait, la Restauration, ne fut certainement pas une des grandes époques de l'art français. Ce fut plutôt ce que j'appellerai une époque d'incubation. C'est, en effet, pendant cette période de quinze ans que germèrent de toutes parts les idées nouvelles, et que, rompant avec la tradition conventionnelle, se produisirent de tous côtés les tentatives hardies qui devaient donner une vie toute nouvelle à l'art et à la littérature du dix-neuvième siècle. L'art, dans toutes ses branches, compta de hardis pionniers. L'orfévrerie elle-même eut sa part dans ce mouvement de rénovation. Tandis qu'Odiot et les principaux orfévres de Paris mettaient un talent professionnel incontestable au service de la mode du jour, quelques autres, moins connus, entreprenaient vaillamment de ramener leur belle industrie dans les voies du grand art et à lui rendre un caractère vraiment national.

Parmi ceux-ci, le premier en date, et le plus remarquable peut-être par l'énergique persistance de ses ef-

forts, fut Fauconnier. Quelques mots sur cet artiste trop peu connu ne seront donc pas sans intérêt.

Fils d'un pauvre orfévre de Longwy, en Lorraine, Fauconnier vint fort jeune à Paris pour se perfectionner dans son état. Placé tout d'abord chez Odiot, il y devint promptement chef d'atelier; puis, s'étant marié, il s'établit pour son propre compte. C'était le moment où le mariage de la duchesse de Berry venait fort à propos rajeunir un peu la vieille cour de France. La duchesse aimait les arts, ou du moins elle aimait à s'en faire la protectrice officieuse. Voulant faire un présent au célèbre peintre Girodet, elle chargea Fauconnier d'exécuter pour lui un vase d'argent où devaient se trouver reproduites diverses compositions du maître. C'était la première commande d'une certaine importance artistique que reçut notre orfévre. La manière dont il s'en acquitta lui en attira bientôt une beaucoup plus considérable, celle d'un grand vase, d'un mètre de haut, offert au sultan par le roi Charles X.

Fauconnier s'était adjoint un ciseleur fort habile nommé Tamisier. Pour ce grand vase, dans la décoration duquel entraient plusieurs figures de lions, il s'assura le concours du sculpteur Barrye. Nature enthousiaste et véritablement artiste, le brave Fauconnier, on le voit, n'épargnait rien pour la perfection de ses œuvres. Malheureusement, il était plus riche de talent que d'argent, et c'était en outre un fort mauvais calculateur; si bien qu'il trouva moyen de perdre dix mille francs sur cette commande. On chercha à l'en dédommager par celle d'un service de table pour la famille royale; mais cela ne suffit pas pour le remettre à flot. Ses affaires, mal gérées, allaient de mal en pis; si bien que le jour vint où le pauvre grand orfévre se vit exproprié de tout son matériel. Heureusement qu'alors il y avait encore en France quelques vrais grands seigneurs. Le duc de Montmorency, digne héritier d'un illustre nom qui

devait s'éteindre avec lui, fit secrètement racheter le matériel vendu aux enchères, pour le rendre à celui qui en savait faire si bon usage.

Cette lutte continuelle contre la mauvaise fortune qu'il ne savait point conjurer, n'empêcha pas Fauconnier de produire encore une œuvre d'orfévrerie qui peut être considérée à bon droit comme la plus remarquable que nous ait laissée le premier tiers de ce siècle. Je veux parler d'un vase d'argent doré, haut de quatre pieds, offert par souscription au général Lafayette. Ainsi qu'on le peut voir par le dessin que nous en donnons, ce monument, d'une noble simplicité, se compose d'un vase dont la forme est empruntée aux plus purs modèles de l'antiquité, et d'un piédestal orné de bas-reliefs et flanqué de quatre figures allégoriques. L'inscription votive, soutenue par deux Génies ailés, se lit sur la cerce du vase, dont le col est entouré d'une couronne civique, chêne et laurier, et le culot décoré de feuilles et de fleurs empruntées à la flore du nouveau monde. Deux bas-reliefs principaux, représentant la capitulation de Cornwallis et la fédération de 1790, ornent les faces principales du piédestal, aux angles duquel sont placées debout les figures allégoriques de la Liberté, de la Loi, de la Force et de la Justice. Le modèle de celles-ci avait été fourni par un sculpteur de grand talent, Chaponnière, qui mourut malheureusement fort jeune. Fauconnier avait, de plus, employé à l'exécution des parties les plus importantes de son œuvre deux ciseleurs de grand mérite, Muleret et Vechte, dont le dernier devait bientôt devenir une des gloires de l'orfévrerie française.

Peu d'années après avoir achevé cette œuvre capitale, Fauconnier mourait pauvre et beaucoup moins connu qu'il n'eût mérité de l'être. Il laissait pour uniques élèves deux de ses neveux, les frères Fannière, alors encore bien jeunes, mais qui, plus tard, ainsi que nous le

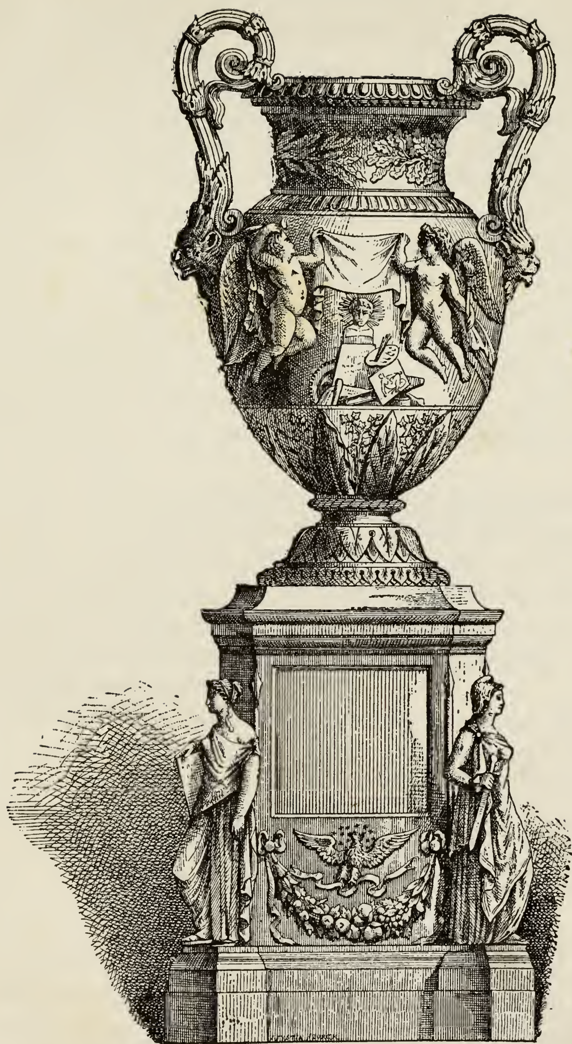


Fig. 59. Vase offert au général la Fayette.

verrons, devaient prendre rang parmi les premiers orfévres de notre temps.

D'ailleurs, le mouvement était donné. D'autres, avec non moins d'ardeur et plus de bonheur que Fauconnier, devaient entrer bientôt dans la lice et poursuivre à leur tour, la régénération de notre orfévrerie nationale. Au premier rang parmi ceux-ci, il n'est que juste de citer Froment-Meurice. De ce double nom, la première partie seule lui appartenait du fait de son père ; mais la veuve de celui-ci ayant épousé en secondes noces un des principaux orfévres de Paris, M. Meurice, auquel il devait bientôt succéder lui-même, il réunit, comme cela se fait souvent dans le commerce, ces deux noms devenus bientôt inséparables par la célébrité qu'il sut leur donner.

Froment-Meurice abordait la lutte dans des conditions favorables. Son mérite personnel fit le reste. Les encouragements d'ailleurs ne lui manquèrent pas; il eut le brevet d'orfévre de la ville de Paris; à partir de 1839, les jurys de toutes les expositions signalèrent l'excellence de ses produits, et il atteignit rapidement aux plus hautes récompenses.

Parmi ses œuvres capitales, la première en date (1844) fut un magnifique bouclier d'argent représentant les quatre phases principales de la vie du cheval, la vie sauvage, la guerre, la chasse et les courses, et, au centre, en haut-relief, un Neptune domptant ses chevaux marins, de l'attitude la plus fière. Cette belle pièce appartient aujourd'hui à l'empereur de Russie.

Une autre, plus importante encore, figura à l'Exposition de 1849. C'était la pièce principale d'un surtout de table exécuté pour le duc de Luynes, ce grand seigneur illustre qui réunit, plus que personne de notre temps, la science, le goût et le talent personnel à la magnificence d'un véritable protecteur des arts. Le groupe, dont le sujet a été fourni par M. de Luynes

lui-même, ne comprend pas moins de onze figures en ronde bosse; celles de Bacchus, de Cérès et de Vénus s'élèvent sur un globe terrestre autour duquel voltigent des Génies, symboles de l'abondance, de l'harmonie et de l'amour; quatre Géants, monstres à queues de serpents, soutiennent l'ensemble de la pièce, dont aucune partie n'a été ni fondue ni moulée. Le tout a été exécuté au repoussé et terminé au ciseau.

Parmi les autres œuvres célèbres de Froment-Meurice, il faut encore citer l'encrier en or qu'il fit pour le pape, l'épée d'honneur du général Cavaignac et la belle toilette en argent doré offerte par souscription à la princesse de Lucques. Enfin, il fit avec Pradier une délicieuse Léda, dont la figure est en ivoire tandis que la draperie et le cigne sont en argent.

Froment-Meurice s'essaya avec un égal succès dans presque tous les genres d'orfévrerie et de bijouterie. On lui doit un nombre infini de pièces d'argenterie de table d'un goût charmant, et en fait d'orfévrerie religieuse, diverses œuvres du meilleur style, parmi lesquelles je me contenterai de citer : l'ostensoir de la chapelle du Pape; un autre, de style byzantin, offert par la reine Marie-Amélie à la cathédrale de Cologne; les deux reliquaires de la Madeleine, et le bel ostensoir de la même église, que nous reproduisons ici.

En vrai artiste qu'il était, Froment-Meurice n'épargnait rien pour s'assurer le concours des plus éminents sculpteurs de son temps : David (d'Angers), Pradier, Cavelier lui fournirent des modèles; Feuchères, Klagmann, Geoffroy Dechaume travaillèrent pour lui; et il employa comme ciseleurs Muleret, Vechte et les frères Fannière. Ce n'est, en effet, qu'au prix de cette alliance intime du grand art avec l'industrie que celle-ci peut atteindre le degré d'excellence où elle est parvenue aux belles époques de la civilisation.

Quelle que fût sa vogue méritée, Froment-Meurice,

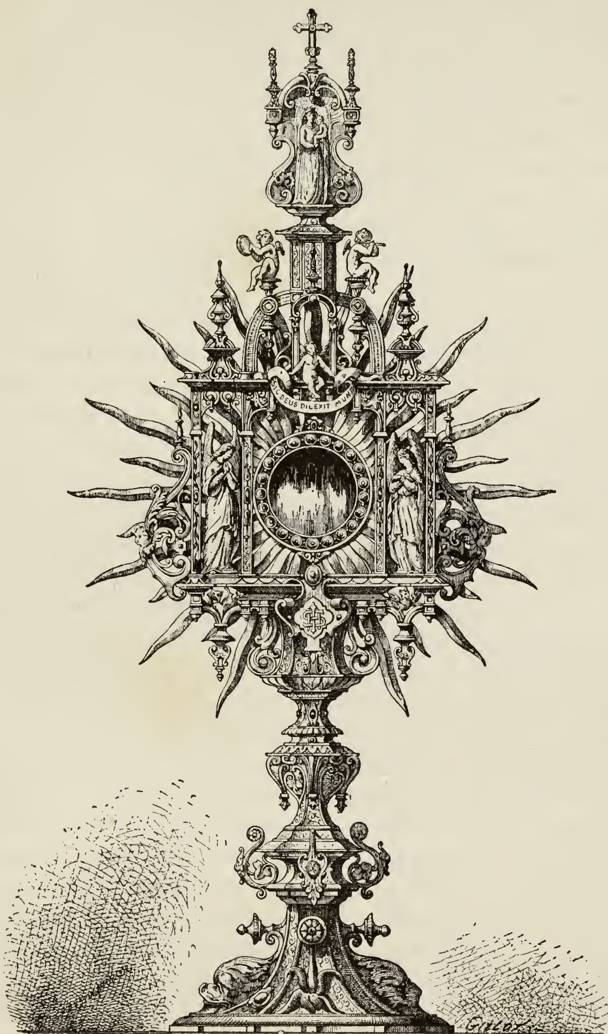


Fig. 60. Ostensoir de Froment-Meurice.

cependant, ne resta pas sans rivaux, sans émules dignes de lui. L'un d'eux, M. Morel, exposa en 1855, sous le nom de « Vase d'Andromède », une pièce admirablement composée, qui eut un très-légitime succès. Déjà l'on avait beaucoup remarqué un magnifique service de table exécuté par lui, de société avec un homme d'infiniment de goût, M. Duponchel, qui, en dehors de cette association, devait bientôt produire, de son côté, des œuvres d'une grande distinction. Le service de table qu'ils exécutèrent en commun avait pour donnée d'ensemble la légende que voici :

Un seigneur russe ayant eu, dans une chasse à l'ours, le bonheur de sauver la vie de son souverain, celui-ci, pour lui témoigner sa reconnaissance, jura de lui donner en toute propriété la contrée environnante aussi loin qu'il pourrait faire entendre le son du cor, à partir du point où l'accident était arrivé. Le seigneur, heureusement pour lui, avait d'excellents poumons; de sorte que la propriété fut immense. Inutile d'ajouter que le service de table destiné à rappeler cette légende était fait pour l'un des descendants du sonneur de trompe.

La donnée était originale; elle se prêtait à merveille à une composition très-mouvementée. MM. Morel et Duponchel en tirèrent un grand parti. Au centre, comme de juste, était le héros de l'aventure, sonnant du cor à pleins poumons. Les incidents de la chasse formaient le sujet de plusieurs autres groupes; et les habiles orfévres avaient eu l'heureuse idée d'orner leurs candélabres de rameaux d'arbres verts chargés de givre, sur lesquels les lumières scintillaient avec un prodigieux éclat. J'ignore le nom du noble étranger qui possède aujourd'hui ce magnifique surtout de table.

D'un autre côté, Vechte, l'habile ciseleur qui travailla en 1832 pour Fauconnier et en 1839 pour Froment-Meurice, avait pris le parti de produire désormais des pièces de sa propre composition, et s'était promptement

rendu célèbre par des œuvres véritablement hors ligne. Son grand vase des Centaures et des Lapithes, sa Chute des Titans, son Grand bouclier consacré à la gloire de Shakespeare, de Newton et de Milton, ont obtenu tour à tour le suffrage unanime de tous les connaisseurs. Artiste plein de fougue et de puissance, Vechte apportait la même *maestria* dans l'exécution que dans la composition de ses œuvres. Tout au plus, pourrait-on lui reprocher une exubérance qui altère parfois la pureté des lignes, du galbe de ses pièces.

Après la révolution de 1848, Vechte, cédant trop facilement à la crainte de ne plus trouver en France assez d'occasions d'utiliser son beau talent, prit malheureusement le parti de s'expatrier et de se mettre à la solde de l'Angleterre. C'est pour elle qu'il exécuta le grand bouclier dont je viens de parler, et toutes ses dernières œuvres.

Plus fidèles que lui à leur point de départ, ses jeunes émules, les frères Fannière, ne comptaient plus dès lors en France de rivaux comme ciseleurs. Devenus, eux aussi, orfévres pour leur propre compte, ils devaient bientôt, quoique avec des ressources bornées, atteindre jusqu'aux plus hautes récompenses, jusqu'à la grande médaille d'honneur qu'ils obtinrent à l'Exposition universelle de 1867, pour le beau vase dont nous reproduisons ci-contre le dessin.

Mais ceci touche à la limite extrême de mon sujet, puisque je dois m'arrêter à la date de cette mémorable exposition, sans aborder l'appréciation trop délicate des œuvres d'artistes aujourd'hui existants. Il me reste seulement à mentionner encore quelques autres orfévres contemporains de Froment-Meurice, qui, dans des genres spéciaux, ont également produit des œuvres dignes de remarque.

Comme orfévrerie religieuse, il serait impardonnable de ne pas citer les travaux de MM. Poussielgue-Rusand

à qui l'on doit, entre autres, un beau parement d'autel et le magnifique reliquaire de la Sainte-Couronne, exécuté d'après le dessin de M. Viollet-le-Duc; — et ceux de M. Bachelet, qui, outre un grand autel dont les



Fig. 61. Coupe des courses, par Fannière.

modèles lui ont été fournis par M. Questel, s'est fait remarquer l'un des premiers par le bon style des pièces de tous genres qu'il fournit à un grand nombre d'églises.

On ne saurait oublier non plus M. Rudolphi, l'ingénieux orfévre-joaillier qui sut se faire une juste réputa-

tion par l'habileté avec laquelle il traitait l'argent oxydé, le plus souvent employé comme monture du lapis, mais aussi quelquefois à l'état de pure orfévrerie. On lui doit, entre autres œuvres importantes, deux très-beaux vases, dont l'un, celui « des Vertus et des Vices », fut exécuté d'après un modèle fourni par l'habile sculpteur H. de Triqueti, et l'autre reproduisait une remarquable composition de M. Geoffroy Dechaume, « la Fortune traînant à sa suite les Vices et la Misère. »

Enfin, je ne saurais terminer sans dire quelques mots d'une industrie toute nouvelle, qui, elle aussi, relève de l'orfévrerie, et en constitue même déjà une branche importante, grâce à l'immense développement qu'elle a pris. Je veux parler de l'argenture par les procédés électro-chimiques inventés en France par M. de Ruolz, en Angleterre par Elkington. Dès le principe, un riche bijoutier-joaillier de Paris, M. Charles Christofle, s'était rendu acquéreur des deux brevets, ce qui lui assura pendant quinze ans le monopole de cette nouvelle industrie. Or, il n'est que juste de dire que, si ce monopole fut pour lui une source de fortune considérable, l'art y trouva également son profit. Effectivement, M. Christofle, en même temps qu'il donnait à sa fabrication un développement extraordinaire, ne négligeait rien pour lui imprimer tout d'abord un caractère d'art qui compensât en quelque sorte la moins-value de la matière.

Ce n'est pas la valeur intrinsèque d'une œuvre qui en fait le mérite. Jamais orfévre travaillant l'or ne s'est cru supérieur à celui qui travaillait l'argent, quelque différence qu'il y ait entre la valeur de ces métaux. Une pièce d'argenterie exécutée au repoussé vaut autant, et même plus, qu'une autre pièce semblable en argent massif, bien que la valeur au poids du métal employé y soit beaucoup moindre. Donc, dans l'appréciation d'un objet d'art, il serait puéril, selon moi, de se préoccuper de cette circonstance que l'argent (d'ailleurs de très-bon

aloi) qui en forme la surface est doublé d'un métal moins précieux. Cela n'a véritablement d'importance que le jour où l'on veut transformer cet objet en lingots. Ne nous plaignons pas de la vulgarisation du beau !

Charles Christofle a donc rendu un véritable service en appliquant, dès le principe, les nouveaux procédés de dorure et d'argenture électro-chimiques à des œuvres considérables, et en ne reculant devant aucun sacrifice pour donner à celles-ci une valeur artistique qui leur permît de supporter la comparaison avec les plus beaux produits de l'orfévrerie proprement dite. Christofle, du reste, était loin d'avoir renoncé à la pratique de celle-ci. Le propre de son établissement devait être, au contraire, de mettre simultanément en pratique les procédés anciens et tous ceux dont la science contemporaine a enrichi l'industrie. Et c'est ainsi que, sans éclipser assurément la gloire des excellents orfévres dont j'ai parlé plus haut, il a su se faire une spécialité très-intéressante à côté d'eux.

Comme art, il a produit, pour la ville de Paris, pour l'empereur Napoléon III, pour la compagnie des Messageries impériales, pour la Société des courses, une foule de services, de vases, d'objets divers qui lui valurent de grands et légitimes succès à toutes les expositions auxquelles il prit part.

Charles Christofle n'existe plus aujourd'hui ; mais la belle industrie qu'il a fondée continue à prospérer sous la direction de son fils et de son neveu.

De même, le fils de Froment-Meurice poursuit avec ardeur la voie qu'il a trouvée ouverte devant lui, et Vechte, le grand artiste, a laissé pour élève sa propre fille, fidèle héritière de ses traditions. Et je pourrais, si je ne m'étais interdit de parler des vivants, citer encore les noms de bien d'autres orfévres de grand talent qui contribuent également, pour leur part, à maintenir la suprématie de la France en fait d'orfévrerie.

Un seul pays pourrait rivaliser avec nous; c'est l'Angleterre. Comme fabrication, nos voisins ont toujours fait preuve de qualités éminentes. Comme goût, on ne saurait nier qu'ils ont accompli, depuis une trentaine d'années, des progrès considérables. Le remarquable développement donné chez eux à l'enseignement du dessin et la diffusion des bons modèles ont certainement contribué pour beaucoup à cet incontestable progrès. L'Angleterre, nous avons regret de le dire, doit également une partie des succès obtenus par elle à la collaboration et aux exemples quotidiens de quelques artistes français de grand mérite, tels que M. Vechte, M. Maurice Ladeuil et autres, qui se sont mis successivement à sa solde. Il reste pourtant facile, pour un œil exercé, de distinguer les œuvres exécutées en Angleterre par des mains françaises, de celles qui, comme composition et comme exécution, appartiennent exclusivement à l'art britannique.

L'orfévrerie anglaise contemporaine, qui compte plusieurs maisons très-puissantes, a produit un nombre infini de pièces auxquelles on ne saurait refuser une valeur d'art très-réelle. Après Mortimer, MM. Hunt et Roskell, qui lui ont succédé comme orfévres de la cour, ont pris la tête de leur profession. Dès la première exposition universelle et dans toutes celles qui ont suivi, on a pu admirer leurs œuvres, celles de MM. Hancock, Garrard, Watherton, etc.

Le spécimen le plus satisfaisant de l'orfévrerie anglaise contemporaine qu'il m'ait été donné de voir, est un surtout de table destiné à la corporation des orfévres, exposé en 1855. Cinq groupes principaux entrent dans sa composition; celui du milieu représente Richard II concédant à la compagnie sa charte d'incorporation. Autour du socle, quelques figures habilement groupées indiquent les diverses opérations de l'extraction, de l'affinage et du travail des métaux précieux. L'un des «bouts de table» représente la Science et la

Justice; l'autre, la Prudence et la Charité soulageant les invalides du travail. Autour des candélabres sont groupées les figures des plus illustres orfévres du temps passé. Cette belle composition (ce qui en double l'intérêt à nos yeux) est entièrement due à un artiste anglais, Joseph Brown. L'exécution fait également beaucoup d'honneur aux orfévres Hunt et Roskell.

La même exposition nous montrait un superbe vase de M. Hancock, représentant la fameuse rencontre du camp du Drap d'Or.

Mais ce sont là des pièces exceptionnelles; et il faut bien dire que, si les orfévres anglais ont fait de grands progrès sous le rapport du style et de la forme des pièces, ils restent moins près de la perfection lorsqu'il s'agit de mettre en œuvre la figure humaine et de la faire concourir à la composition d'un groupe. Comme ciselure, ils ont également à se perfectionner encore. Mais sous le rapport du métier, ils n'ont plus rien à apprendre, et peuvent se regarder comme aussi habiles, pour le moins, que nos orfévres. Ils dépassent peut-être même ceux-ci pour le fini dans quelques détails, tels que l'art de polir les pièces brunies. Par contre, ils savent moins bien adoucir les contrastes entre les parties mates et brunies, ce qui fait que leurs œuvres atteignent rarement le même degré d'harmonie que celles de l'orfévrerie française.

Il nous est donc permis d'espérer que la suprématie, comme art, appartient encore à nos orfévres. Mais ceux-ci ne doivent pas oublier qu'ils ont à côté d'eux de très-sérieux émules.

Quant à l'industrie de l'argenture par les procédés électro-chimiques, elle reçut dès ses débuts, en Angleterre, des développements absolument parallèles à ceux que Charles Christofle lui donna chez nous, avec cette différence qu'en Angleterre, ce fut l'inventeur lui-même, M. Elkington, qui se chargea d'exploiter son brevet. Lui

aussi s'efforça de donner immédiatement à sa fabrication un caractère d'art qui lui permît de rivaliser, du moins au point de vue du goût, avec l'orfévrerie massive. Il faudrait compter par centaines les groupes d'art de plusieurs figures, les grandes pièces, les somptueux services de table qui sont sortis de ses ateliers. Mais, sans contredit, celle des œuvres de M. Elkington par laquelle il a le plus directement contribué au progrès du goût dans son pays, a été la magnifique reproduction galvanoplastique d'une foule de modèles admirables empruntés à la sculpture antique et moderne.

C'est, en effet, dans l'étude des chefs-d'œuvre des maîtres que l'orfévrerie contemporaine doit se retremper sans cesse, si elle veut conserver, dans les arts industriels, le rang où elle a su s'élever depuis un demi-siècle.



TABLE DES PLANCHES.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE I.

ANTIQUITÉ.

CHAPITRE II.

PÉRIODE IMPÉRIALE.

CHAPITRE III.

PÉRIODE MÉROVINGIENNE ET CARLOVINGIENNE.

CHAPITRE IV.

PÉRIODE ROMANE (ONZIÈME ET DOUZIÈME SIÈCLES).

CHAPITRE V.

PÉRIODE OGIVALE (TREIZIÈME, QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLES).

CHAPITRE VI.

PÉRIODE DE LA RENAISSANCE (SEIZIÈME SIÈCLE).

CHAPITRE VII.

PÉRIODE MODERNE (DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLES).

CHAPITRE VIII.

PÉRIODE CONTEMPORAINE.

16387 — PARIS, TYPOGRAPHIE LAHURE
Rue de Fleurus, 9.




Bound by
LEWIS & SONS
COUGH SQUARE
FLEET S^T LONDON

84-B23019


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 1071

